



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das antike Genre als  
Vorbild für die Malerei der Neuzeit.  
Ein Überblick“

Verfasser

Klaus Michael Nedelko

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Betreuerin / Betreuer:

A 314

Klassische Archäologie

PD Dr. Karl Reinhard Krierer



## Inhaltsverzeichnis

Danksagung	4
Vorrede	5
<b>I. Prolegomenon</b>	<b>6-15</b>
1. Thematik und Methode: Zielsetzung der Untersuchung. Vorgangsweise	6
2. Begrenzung des Themas. Kurze Bemerkung zur Auswahl der Bildpaare	6
3. Versuch einer Begriffsdefinition. Bemerkungen zur Forschungsgeschichte in Kunstkritik und Archäologie	7-12
Weitere Bemerkungen zu Archäologie und Genre	13
<b>II. Das antike Genre</b>	<b>16-42</b>
1. Chronologischer Überblick über Entstehung und Entwicklung	16-35
2. Über die Entwicklung der griechischen Malerei von der Frühklassik bis zum Hellenismus und ihr Verhältnis zum Genre	36
α.) Zum Übergang von Archaik zur Klassik	36
β.) Zum 5. Jahrhundert v. Chr.	36
γ.) Archäologische Evidenzen	37
δ.) Der Begriff der τέχνη in der Malerei	38
ε.) Apollodoros und die Erfindung der σκιαγραφία	38
ζ.) Von der zunehmenden Spezialisierung der Werkstätten des 4. Jahrhunderts v. Chr. und der Einteilung der γραφικὴ τέχνη in verschiedene Gattungen	39
η.) Pictura minor und das Problem einer antiken Genremalerei	40
<b>III. Tafelteil zum antiken Genre in chronologischer Reihenfolge</b>	<b>43-58</b>
<b>IV. Bildpaarvergleiche</b>	<b>59-113</b>
<i>1. Renaissance / Manierismus:</i>	
Antiphilos' Feuer anblasender Knabe - El Greco, El spolón	59
α.) Eine Kurzbeschreibung von El Grecos Leben	62
β.) Resümee 1	67
<i>2. Barock:</i>	
Fischstilleben aus Pompeji - V. Vittoria, Küchenwand	68
α.) Exkurs zur Entstehung von Stilleben der Neuzeit	71
β.) Exkurs: kurzer Überblick über den Illusionismus	71
γ.) Antike Stilleben	73
δ.) Versuch einer teilweisen Lebensbeschreibung Vincente Vittorias	75
ε.) Resümee 2	76
<i>3. Rokoko:</i>	
Schlafender Hermaphrodit - F. Boucher, l'odalisque blonde	77
α.) Exkurs zum Problem der Darstellung des Hermaphroditen in der bildenden Kunst	81
β.) Kurzbiographie zu François Boucher	83
γ.) Resümee 3	85

#### **4. Klassizismus:**

Sitzendes Mädchen vom Esquilin - G. Schick, Bildnis der Frau H. Dannecker	86
α.) Gottlieb Schick, eine Kurzbiographie	89
β.) Resümee 4	91

#### **5. Impressionismus:**

Kauernde Aphrodite von Rhodos - E. Degas, Akt, die Haare trocknend	92
α.) Edgar Degas, eine Kurzbiographie	95
β.) Resümee 5	99

#### **6. Malerei des 20. Jahrhunderts:**

Die Drei Grazien - P. Picasso, Les trois Hollandaises	100
α.) Einige Bemerkungen zur „Rosa Periode“	103
β.) Resümee 6	105

#### **7. Skulptur des 20. Jahrhunderts:**

Die Trunkene Alte - D. Hanson, Woman Derelict	106
α.) Kurze Bemerkung zur Datierung der Münchner Skulptur	108
β.) Duane Hanson, eine Kurzbiographie nebst einer Bemerkung zu Realismus und Sozialkritik in seinen Werken	110
γ.) Resümee 7	113

### **V. Schlussbetrachtung - Conclusio**

114

### **VI. Katalog des Tafelteils und der antiken bzw. neuzeitlichen Bildwerke - Abbildungsverzeichnis mit Bildnachweis**

115-118

### **VII. Bibliographie**

119-128

Lebenslauf	129
------------	-----

## ***Danksagung***

*Den zahlreichen Freunden, Gönnern und Mäzenen,  
die sehr oft über viel Geduld & Ausdauer verfügen mussten,  
vor allem aber  
meinen Eltern, Großeltern  
und in besonderer Weise  
Frau  
Erika Falmbichler,  
der ich ganz besonders zu Dank verpflichtet bin,  
gebührt mein größter Dank  
für die Unterstützung  
in  
Studium & allen Lebenslagen.  
Ihnen ist diese Diplomarbeit herzlichst gewidmet.*

Klaus M. Nedelko

## Vorrede

Im Zuge des Archäologiestudiums an der Universität Wien wurde mir im Sommersemester 2002 die Antikenrezeption durch ein Seminar von Renate Pillinger nähergebracht; die intensive Beschäftigung mit der interessanten Thematik der Beeinflussung neuzeitlicher bzw. moderner Kunst durch antike Vorbilder inspirierte mich, auch im Hinblick auf die Abschlussarbeit ein ähnliches Thema zu wählen.

Wie vielfältig und umfangreich sich eine derartige Materie gestalten liesse, wurde mir damals schon während der Vorbereitungsphase bewusst; die Faszination aber, die von diesem Thema ausging, beschäftigte mich die kommenden Jahre hindurch weiter und bewog mich schliesslich, einen Teilaspekt der neuzeitlichen Malerei zu untersuchen, der sich mit der Aufnahme von Sujets aus der Antike beschäftigt.

Diese Diplomarbeit versteht sich als interdisziplinär; es wird sowohl versucht, Parallelen zwischen antikem und neuzeitlichem Kunstwerk aufzuzeigen, als auch auf die jeweiligen Lebensumstände der Künstler, ihre Beeinflussung durch klassische oder innovative philosophische Ideen, Literatur und Kunstkritik einzugehen, mit einem Wort, ihren historischen Kontext zu beleuchten. Das Objektkapitel IV wird sich daher mit der Analyse von einander gegenübergestellten Kunstwerken beschäftigen; Ziel soll es sein, eine gewisse Beeinflussung des modernen Künstlers und seines Werkes durch antike Vorbilder darzustellen. Der aus drei Teilen bestehende „Vorspann“ gibt einen Überblick über die Methodik der Untersuchung, den Versuch einer Begriffsdefinition und die Forschungsgeschichte. Dem antiken Genre ist ein eigenes Kapitel (II) gewidmet.

Abgesehen von der Fülle kunstgeschichtlicher, sozialhistorischer und philosophischer Fragestellungen wird der Schwerpunkt der Untersuchung auf das Gebiet der Bildbetrachtung gelegt; der „archäologische“ Blick auf das Kunstwerk bleibt ungetrübt und zentraler Bestandteil dieser Arbeit.

Besonderer Dank gilt meinem Betreuer Karl Reinhard Krierer, der mich bei diesem Arbeitsvorhaben von Beginn an unterstützte und dessen Ermunterungen und Anregungen sich bei den Besprechungen als sehr hilfreich erwiesen.

Klaus M. Nedelko  
Wien, Januar 2006.

## I. Prolegomenon

### 1. *Thematik & Methode: Zielsetzung der Untersuchung. Vorgangsweise.*

Die vorliegende Diplomarbeit untersucht die Antikenrezeption bei verschiedenen Künstlern der Neuzeit, die sich speziell mit der Kunstform des Genres beschäftigten. Wie schon im Vorwort angedeutet, soll ausgewählte neuzeitliche Malerei aus sechs Stilepochen auf Verbindungen zu antiken Vorbildern hin untersucht werden. Ziel der Arbeit ist es, nachzuweisen, dass der „moderne“ Künstler bewusst verschiedene Anleihen aus der Antike nimmt, einzelne Motive kopiert, sie verfremdet oder teilweise als Versatzstücke in seine Malerei aufnimmt.

Im Zentrum der Untersuchungen steht der Begriff des Genres; im zentralen Objektblock, der das Hauptkapitel IV umfasst, wird von den jeweiligen antiken Kunstwerken ausgegangen (und hierin beschränke ich mich nicht nur auf die Malerei), die als vermutliche Inspirationsquellen für den modernen Künstler gedient haben. Inwiefern aber die verschiedenen antiken Objekte den neuzeitlichen Künstlern bekannt waren, kann nicht bei allen Bildpaarvergleichen mit letzter Gewissheit dargelegt werden, dennoch haben wir verschiedene Quellen zur Verfügung, die das Bekanntsein der antiken Vorbilder wahrscheinlich erscheinen lassen. Zunächst aber wird das antike Kunstwerk (oder wie in einem speziellen Fall eine überlieferte Textstelle) beschrieben, analysiert und mittels verschiedener Exkurse in den antiken Kontext gesetzt. Diese Exkurse enthalten Bemerkungen zur Gestaltung, zu technischen Innovationen, die auf neuen philosophischen Gedankengängen basieren und Kurzbiographien sowohl (wenn möglich) über den antiken als auch den modernen Künstler.

Die angegebene Vorgangsweise bleibt bei allen sieben zu besprechenden Bildpaaren dieselbe, wenngleich die Gewichtung ein wenig differiert; am Ende der Arbeit folgt die Schlussbetrachtung (V), in der die Untersuchungsergebnisse zu den einzelnen Bildpaaren zusammengefasst sind. Die Kapitel VI und VII beinhalten den Katalog zu dem Tafelteil und den antiken bzw. neuzeitlichen Bildwerken, den Abbildungsnachweis und schliesslich die Bibliographie.

### 2. *Begrenzung des Themas. Kurze Bemerkung zur Auswahl der Bildpaare.*

Es ist mir bewusst, dass das von mir gewählte Thema in Inhalt und Umfang eine Herausforderung bedeutet und es im Laufe der Arbeit auch nicht immer einfach war, die richtige Balance zwischen archäologischer und kunsthistorischer Betrachtungsweise zu finden. Die Überschrift der Untersuchung, „*Das antike Genre als Vorbild für die Malerei der Neuzeit. Ein Überblick*“, zeigt schon eine Beschränkung auf: aus dem gesamten uns erhaltenen Fundus antiker Kunstwerke wird eine einzelne Gattung, das Genre, herausgegriffen.

Ich möchte diesen Titel so verstanden wissen, dass es sich bei den zu besprechenden Bildwerken um Motive und Szenen handelt, die der Welt der Genredarstellungen entnommen sind, und, wenn schon nicht zur Gänze, sich als Versatzstücke oder umgedeutete Zitate in ihren modernen Pendants wiederfinden lassen. Das setzt allerdings methodisch voraus, sich zuerst über den Begriff des Genres einen Überblick zu verschaffen.

Zu der Abfolge der sieben Bildpaare ist zu sagen, dass sie sich nach der allgemein akzeptierten chronologischen Gliederung der Stilepochen und nach dem jeweiligen modernen Kunstwerk in dessen Kontext richtet. Die angegebene Gliederung ist also auf das moderne Objekt bezogen.

Man hätte durchaus schon bei romanischen oder gotischen Meistern antike Anleihen finden können<sup>1</sup>, beginnen wir aber mit der Renaissance, so steht diese Epoche zweifellos

---

<sup>1</sup> Vgl. P. Zanker - B. C. Ewald (Hrsg.), *Mit Mythen leben* (2004) 16.

am Beginn der modernen Antikenrezeption.<sup>2</sup> Schliesslich ist zuzugestehen, dass meine Vorliebe für Malerei und die Beschäftigung mit ihr diese Auswahl mitbestimmt hat; folglich finden sich als moderne Vergleichsbeispiele Werke wieder, die mir persönlich am Herzen liegen.

### 3. Versuch einer Begriffsdefinition.

#### *Bemerkungen zur Forschungsgeschichte in Kunstkritik & Archäologie.*

Wenn wir uns mit dem antiken Genre beschäftigen wollen, so stossen wir bereits zu Beginn der Untersuchung auf das grösste Problem: auf das seiner Definition.

Das französische *le genre* leitet sich vom lateinischen „*genus*“ ab, mit den Bedeutungen Herkunft, Art, Gattung, im weitesten Sinne von Familie und Haus. Eine Kunstgattung, die sich mit der Darstellung des Genres beschäftigt, müsste sich demzufolge als diejenige verstehen, die den Menschen im Umfeld seiner täglichen Verrichtungen zeigt, bei seinen Beschäftigungen, mit seinen Freuden, Sehnsüchten und Träumereien.

Aus der Antike haben wir keinen feststehenden Begriff überliefert, der das *Genre an sich* oder die dargestellten Szenen in ihrer Gesamtheit charakterisieren bzw. definieren würde.<sup>3</sup> Selbst in der Blütezeit der Genremalerei im Holland des 16. / 17. Jahrhunderts gibt es keinen allgemeinen Begriff; hier wurden die verschiedenen Bilder ihrer Thematik nach benannt: Bordellszenen, Wachstubenszenen, Fröhliche Gesellschaften usw. Erst im Frankreich des späten 18. und 19. Jahrhunderts wird diese Definition als Unterkategorie der bildenden Kunst verstanden; die französische Kunstkritik unterscheidet zwischen „niederem“, „mittlerem“ und „hohem“ Genre und teilt die Malerei in zwei Hauptkategorien ein: in *peinture de genre* (Genremalerei) und *peinture d'histoire* (Historienmalerei). Letzterer werden zusätzlich Themen aus Religion und Mythos beigeordnet, während sich die Genremalerei ausschliesslich dem Themenkreis von Landschaftsmalerei, Stilleben und Tierdarstellungen (*les genres*) widmet. Massgeblich beteiligt an dieser ersten Begriffsdefinition sind Jean B. Deschamps und Denis Diderot, dessen Schriften „*Pensées détachées*“ (1775) und „*Essais sur la Peinture*“<sup>4</sup> (1766, publiziert erst 1795), den Begriff „Genre“ in unserem heutigen Sinn noch nicht endgültig definieren, ihm aber doch schon sehr nahekommen. So etwa versteht Diderot die Genremalerei als Kunstgattung, in welcher der oben genannte Themenkreis abgebildet wird: „*On appelle du nom de peintres de genre, indistinctement, et ceux qui ne s'occupent que des fleurs, des fruits, des animaux, des bois, des forêts, des montagnes, et ceux qui empruntent leurs scènes le da vie commune et domestiques ; Téniers, Wouwermans, Greuze, Chardin, Louthembourg, Vernet même sont des peintres de genre.*“<sup>5</sup>

Der Themenkreis des alltäglichen Menschenlebens wird in die Definition aufgenommen, dennoch bleibt die Begriffsdefinition weiter schwammig und ist noch nicht klar eingegrenzt. Eine präzise und eindeutige Definition ist also bis zum Ende des 18. Jahrhunderts noch nicht gewonnen.

Um Klarheit zu schaffen, versucht Quatremère de Quincy 1791 das Genre, um eine gewisse Trennung der einzelnen Kunstgattungen voneinander herbeizuführen, als Gattung zu isolieren. Er teilt die gesamte Kunst in drei Kategorien<sup>6</sup> ein: in die „*nature pensante & animée*“ („die denkende, beseelte Natur“ - Kupferstiche, Skulptur, historische Themen,

---

<sup>2</sup> Zanker a. O. 18.

<sup>3</sup> Vgl. aber weiter unten S. 15.

<sup>4</sup> D. Diderot, *Essais sur la peinture* (1795), in: *Œuvres esthétiques*, Edition P. Vernière (1959).

<sup>5</sup> Diderot 725.

<sup>6</sup> W. Stechow - C. Comer, *Allen Memorial Art Museum Bulletin* 33/2, 1975/76, 90.

bürgerliche Szenen, Portraits, Schlachtengemälde; „*la nature végétante & mobile*“ (die „pflanzliche und sich verändernde Natur“ - Landschaften, Meer, Sonnenuntergänge, Stürme, Regen, Ruinen usw.); schliesslich die „*nature morte & inanimée*“ (die „tote und unbelebte Natur“ - Stilleben aller Art). Den Begriff des Genres bezieht er explizit auf Punkt I seiner drei Kategorien. Unter Genremalerei versteht er Szenen aus dem bürgerlichen Leben, denn in seiner Schrift<sup>7</sup> schliesst er andere Motive von diesem Begriff kategorisch aus. Seine Begriffsdefinition lautet schliesslich folgendermaßen: „*le genre proprement dit, ou celui des scènes bourgeoises*“<sup>8</sup>, das heisst, er wollte den Begriff des Genres direkt auf häusliche Szenen bezogen wissen. Diese allzu enge Beschränkung setzte sich aber kaum durch, so dass es auch in der Folge keine genaue Abgrenzung gegen andere Kunstgattungen hin gab

Wie sehr der Begriff des Genres vage und undeutlich bleibt, lässt sich anhand der Niederländischen Briefe von Karl Schnaase<sup>9</sup> ersehen: „*Meine Gedanken über Landschaftsmalerei werden sich jetzt schon in Ihren Händen befinden. Da sie bereits abgesendet sind, hat sich meine Aufmerksamkeit auf die anderen Genrebilder gerichtet, vorzugsweise und zunächst mit Anschluss der sogenannten Stilleben, der Darstellung bloss lebloser Gegenstände, auf die, welche menschliches Treiben darstellen, um sie mit einem schon dafür gebrauchten Worte zu bezeichnen, auf die Gesellschaftsmalerei.*“

Die Überlegungen Schnaases stehen am Beginn der Entwicklung zur modernen, noch heute geläufigen Definition; sie wird zwischen 1830 und 1834 in Deutschland zum gängigen Begriff und sehr rasch in die Kunst- und Geisteswissenschaften integriert. Grossen Anteil an dieser Entwicklung hatte das 1837 erschienene Werk Franz Kuglers.<sup>10</sup> Er definiert den Begriff folgendermassen: „*Die Genremalerei (in der Bedeutung, welche man insgeheim mit diesem Wort zu verbinden pflegt) umfasst die Darstellung des gewöhnlichen Lebens in seinem wereltätigen Verkehr, im Gegensatz gegen Darstellungen religiöser, heroischer oder anderwärtiger erhöhter Momente, welche den Gegenstand der historischen Malerei bilden.*“<sup>11</sup>

Die Auseinandersetzung mit diesem Begriff geht in eine neue Runde, als einige namhafte Kritiker, unter ihnen Gustav Waagen, es verweigern, diese neugeprägte Kunstgattung anzuerkennen; das Genre wird von ihnen in Parenthese gesetzt und, wenn irgendwie möglich, vermieden.<sup>12</sup> Dennoch setzt sich der von Kugler definierte Begriff langsam durch. Kugler bemüht sich um eine erweiterte, präzisere Aussage: „*Wir betrachten zunächst das Fach des Genres in seiner angeschlossenen Bedeutung (siehe oben) [. . .] sofern dasselbe die Zustände des gewöhnlichen Verkehrs der Menschen zum Gegenstande der Darstellung macht und ihnen durch zierliche Beschränkungen in kleinem Räume, durch harmonische Gemessenheit in Form, Farbe und Licht ein künstlerisches, zum Teil auch durch sinnige Auffassung ein poetisches Gepräge gibt.*“<sup>13</sup>

K. Schnaase bezeichnet hingegen die flämische und holländische Genremalerei nicht mehr als solche, sondern benennt sie im folgenden als „Gesellschaftsmalerei“; diese wiederum teilt er in zwei Unterkategorien, solche der *derben, komischen Motive* und der

---

<sup>7</sup> A. Quatremère de Quincy, *Considérations sur les arts du dessin en France* (1791) 18.

<sup>8</sup> Quincy 29.

<sup>9</sup> K. Schnaase, *Niederländische Briefe* (1834) 80.

<sup>10</sup> F. Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei* (1837)

<sup>11</sup> Kugler I 187.

<sup>12</sup> G. F. Waagen, *Kunstwerke und Künstler in Paris* (1839) 542.

<sup>13</sup> F. Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte* (1842) 800.

[. . .] Gegenstände [. . .] der mittleren, wohlhabenderen Stände.<sup>14</sup> Der Gedanke wird von Kugler aufgegriffen und in seine Arbeit von 1837<sup>15</sup> aufgenommen; auf diese Weise entstehen zwei Begriffe (niederes und höheres Genre<sup>16</sup>), die ihren Oberbegriff weiter definieren.

Als Folge der Einteilung in „niederes“ und „höheres“ Genre kommt es zu weiteren Differenzierungen: so lassen sich *Bambocciaden* (Bauern- oder Strassenszenen), *Gesellschafts- oder Konversationsstücke*, *Kostümgenre*, *Soldatenggenre* von den höfischen *fêtes galantes* mit der Darstellung von aristokratischen Festgesellschaften, idyllischen Parklandschaften und Stilleben unterscheiden. Es entstehen - wie dies schon im 16. bzw. 17. Jahrhundert der Fall war - thematische Bezeichnungen der dargestellten Szenen, wenngleich nun unter dem Oberbegriff des Genres.



Interessant ist die „innere Bedeutung“ des Genrebegriffs bei A. Schopenhauer<sup>17</sup>:

*„Die innere Bedeutsamkeit ist die Tiefe der Einsicht in die Idee der Menschheit, welche sie eröffnet, indem sie die seltener hervortretenden Seiten jener Idee an das Licht zieht dadurch, dass sie deutlich und entschieden sich aussprechende Individualitäten mittels zweckmäßig gestellter Umstände ihre Eigentümlichkeit entfalten lässt. Nur die innere Bedeutsamkeit gilt in der Kunst: die äußere gilt in der Geschichte. Beide sind völlig unabhängig voneinander, können zusammen eintreten, aber auch jede allein erscheinen. Eine für die Geschichte höchst bedeutende Handhabung kann an innerer Bedeutsamkeit eine sehr alltägliche und gemeine sein: und umgekehrt kann eine Szene aus dem alltäglichen Leben von großer innerer Bedeutsamkeit sein, wenn in ihr menschliche Individuen und menschliches Tun und Wollen bis auf die verborgensten Falten in einem hellen und deutlichen Licht erscheinen. Auch kann, bei sehr verschiedener äußerer Bedeutsamkeit, die innere die gleiche und selbe sein, so z.B. es für diese gleich gelten, ob Minister über der Landkarte um Länder und Völker streiten oder Bauern in der Schenke über Spielkarten und Würfeln sich gegenseitig ihr Recht dartun wollen: wie es gleich ist, ob man mit goldenen oder hölzernen Figuren Schach spielt. Außerdem sind die Szenen und Vorgänge, welche das Leben so vieler Millionen von Menschen ausmachen, ihr Tun und Treiben, ihre Not und ihre Freude, schon deshalb wichtig genug, um Gegenstand der Kunst zu sein, und müssen, durch ihre reiche Mannigfaltigkeit, Stoff genug geben zur Entfaltung der vielseitigen Idee der Menschheit. Sogar erregt die Flüchtigkeit des Augenblicks, welchen die Kunst in einem solchen Bilde (heutzutage Genrebild genannt) fixiert hat, eine leise eigentümliche Rührung: denn die flüchtige Welt, welche sich unaufhörlich umgestaltet, in einzelnen Vorgängen, die doch das Ganze vertreten, festzuhalten im dauernden Bilde, ist eine Leistung der Malerkunst, durch welche sie die Zeit selbst zum Stillstand zu bringen scheint, indem sie das einzelne zur Idee seiner Gattung erhebt. Endlich haben die geschichtlichen und nach außen bedeutenden Vorwürfe der Malerei oft den Nachteil, dass gerade das Bedeutsame derselben nicht anschaulich darstellbar ist, sondern hinzugedacht werden muß. In dieser*

---

<sup>14</sup> K. Schnaase, *Niederländische Briefe* (1834) 81.

<sup>15</sup> Kugler I 190 f.

<sup>16</sup> „Die eine fasst die Zustände des gemeinen Lebens in ihrer derben Ungebundenheit die in ihr hervortreten, zum Komischen. Die andere Richtung hat es mit denjenigen Zuständen zu tun, in denen das Gesetz der Sitte waltet [. . .]. Wir bezeichnen die erste Richtung mit dem Namen des niederen, die zweite mit dem Namen des höheren Genre.“ (Kugler II 826)

<sup>17</sup> A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1996) 3, 48, 324 f.



*Hinsicht ist die äußere, aber nur als Begriff hinzukommende Bedeutung: diese die Seite der Idee der Menschheit, welche durch das Bild für die Anschauung offenbar wird."*

In der Malerei gilt Schopenhauer die äussere Bedeutsamkeit eines abgebildeten Vorganges demnach wenig; das wirklich wichtige Element der Genremalerei besteht für ihn *im unmittelbaren, inneren menschlichen Erleben*. Somit ist auch verständlich, weshalb Genredarstellungen oder -szenen mit einem Mindestmaß an Handlung auskommen. In diesem Sinne verstanden, gilt die Genremalerei bzw. die Genrekunst als reinste Darstellung von tiefem, menschlichem Erleben.<sup>18</sup>



Völlig neue und unkonventionelle Überlegungen zu einem Teilaspekt des Genres, der Karikatur, stellt der französische Dichter Charles Baudelaire an. Mit seinem 1855 erschienenen Essay *„Über das Wesen des Lachens und das Komische in der plastischen Kunst im allgemeinen“*<sup>19</sup> steht er am Beginn der ästhetischen Moderne. Er entdeckt das Phänomen des Lachens, der Komik und des Lächerlichen und fordert eine gewissenhafte Auseinandersetzung mit dieser bis dahin noch nicht beachteten Thematik. Wie er zu Beginn schreibt<sup>20</sup>, will er diese Abhandlung nicht streng wissenschaftlich verstanden wissen, seine Reflexionen über diese menschlichen Grundeigenschaften erweisen sich aber von grosser Strahlkraft; sie stossen die Tür auf zum *„wissenschaftlichen Verständnis der antiken Formenwelt des dionysischen Bereichs und des alexandrinischen Realismus.“*<sup>21</sup>

Eingang in die Archäologie findet diese sehr moderne Überlegung durch eine Monographie von Jules Champfleury<sup>22</sup> und einen Aufsatz von Edmond Pottier<sup>23</sup>, den er rund dreissig Jahre später weiter vertiefte.<sup>24</sup> Aber auch in Deutschland beginnt die Beschäftigung mit dem Wesen der antiken Karikatur schon früh; hier ist in erster Linie an die Monographie Theodor Panofkas<sup>25</sup> zu denken. Grotoskfiguren schreibt allerdings erst Theodor Schreiber<sup>26</sup> der alexandrinischen Sphäre zu.

Eugène Delacroix und Charles Baudelaire, beide Hauptvertreter der französischen Romantik, gelten heute als eigentliche Überwinder des bürgerlichen klassisch-akademischen Schönheitskanons und Schöpfer einer neuen, radikalen Kunstauffassung: sie brechen mit dem vorherrschenden klassizistischen Schönheitsideal und ersetzen es durch die

---

<sup>18</sup> Eine ausgezeichnete Zusammenstellung von Werken vor allem der holländischen Genremalerei, die das Gesagte sehr eindrücklich nachvollziehen lassen, findet sich unter anderem in dem Ausstellungskatalog Rotterdam 2005, *Der Zauber des Alltäglichen*, Kat. Nr. 6, 7, 11, 16, 17, 22, 24, 36, 45, 48, 50, 51, 58, 67, 75, 77, 78, 80 und 82.

<sup>19</sup> Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*. Œuvres complètes, Édition Robert Laffont, S. A. (1980).

<sup>20</sup> Baudelaire 690.

<sup>21</sup> H. Wrede, *Matronen im Kult des Dionysos*. Zur Hellenistischen Genreplastik, RM 98, 1991, 167.

<sup>22</sup> J. Champfleury, *Histoire de la caricature antique* (1865).

<sup>23</sup> E. Pottier, *Nécropole de Myrina* (1887) 476 ff.

<sup>24</sup> Recueil E. Pottier (1937) 70 ff.

<sup>25</sup> Th. Panofka, *Parodien und Karikaturen* (Abh.Berl.Ak.1851).

<sup>26</sup> Th. Schreiber, AM 10, 1885, 395 ff.

„Valenz des ästhetischen Gefühls“<sup>27</sup>. Baudelaire geht in seiner Radikalität sogar so weit, dass er eine Ästhetik des Hässlichen fordert. Die kritische Auseinandersetzung mit dem Klassizismus führt in Frankreich in weiterer Folge zu einem gewissen Desinteresse an der bis dahin in höchsten Ehren stehenden Historienmalerei und gibt dem neugeschaffenen „Realismus“ grossen Auftrieb.<sup>28</sup> So blüht in dieser Zeit das Genre in seiner karikaturistischen Ausprägung, wie uns *George Cruikshank*, *Paul Gavarni*, *Honoré Daumier* und *Gustave Doré*, um nur einige wenige zu nennen, beweisen. Der Realismus in der bildenden Kunst ab Mitte des 19. Jahrhunderts wird immer einflussreicher und bedeutender; herausragende Beispiele finden wir in den Arbeiten von *Gustave Courbet*, *Jean François Millet* und *Henri de Toulouse - Lautrec*.

Einem neuen Aspekt der realistischen Sichtweise<sup>29</sup> - dem sich entwickelnden Naturalismus - folgen vor allem in Deutschland, unter besonderer Berücksichtigung menschlich-gesellschaftlicher Grundfragen, *Käthe Kollwitz*, *Otto Dix* und *George Grosz*.

Ab den Dreissigerjahren des 20. Jahrhunderts entwickelt sich in der damaligen Sowjetunion unter den Richtlinien der kommunistischen Partei eine besondere Spielart dieser Gattung: der soziale Realismus.<sup>30</sup> Die Ideologie beginnt die Realität zu vertreten; es werden Richtlinien für Literatur, Film, bildende Kunst und Musik aufgestellt. Diese Art der Kunst zeigt nicht mehr nur das Umfeld oder das Innenleben des Einzelnen, auch ist das Prinzip des *l'art pour l'art* (wie es beispielsweise Pablo Picasso vertrat) ausser Kraft gesetzt, die Kunst wird nun dazu eingesetzt, *das Erreichen einer sozialistischen Ordnung zu ermöglichen*. Der sozialistische Realismus versteht das Kunstwerk nicht mehr nur als Ergebnis der gesellschaftlichen Wirklichkeit, sondern versucht mit der Wahl der geeignetsten Mittel eine gezielte Wirkung im Betrachter zu erreichen. Die *zweckgebundene* Verwendung des an sich *zweckfreien* Genres scheint mir in gewisser Weise ein bizarres Paradoxon zu sein, das in der langen Geschichte dieser Kunstrichtung kaum mehr zu überbieten sein dürfte: durch ideologische Beeinflussung ist das ursprüngliche Wesen des Genres ausser Kraft gesetzt und die betont subjektiv realistische und gesellschaftskritische Sichtweise auf die Welt wird bis zur Unkenntlichkeit verzerrt. Dennoch liegt der Hauptakzent der dargestellten Szenen (in den meisten Fällen der positive Held als kommunistische Idealgestalt) auf der Werkstätigkeit des Einzelnen zum Wohle des Staates.<sup>31</sup> In besonderer Weise entwickelte sich die Genremalerei (falls dieser Ausdruck in diesem Zusammenhang gerechtfertigt ist) in der ehemaligen DDR: verschiedene Stilelemente aus Spätimpressionismus, der Neuen Sachlichkeit sowie auch aus Renaissance und Barock fliessen ein in die Malerei von *Bernhard Heisig*, *Wolfgang Mattheuer*, *Willi Sitte* und *Werner Tübke*.

Jakob Burckhardt schliesslich spricht vom Genre in seiner Schrift „Über die niederländische Genremalerei“ als einem Phänomen, das im Grunde keiner Definition bedürfe, denn: „Abgesehen davon, dass die Grösse und Wichtigkeit der Sache eine geschichtliche Einleitung, eine Beleuchtung durch frühere ähnliche Erscheinungen rechtfertigt, wird vielleicht auch für Verdeutlichung des Begriffes „Genre“ am besten zu sorgen sein, wenn wir zusehen, was in den verschiedenen Epochen und Weihenländern der Kunst im Genre, oh-

---

<sup>27</sup> Wrede 167.

<sup>28</sup> D. Öhler, *Pariser Bilder 1 (1830 - 1848). Antibourgeoise Ästhetik bei Baudelaire, Daumier und Heine* (1979).

<sup>29</sup> *Lexikon der Kunst* 2 (1989) 695.

<sup>30</sup> Brockhaus 20 (1993) 539.

<sup>31</sup> Ein charakteristisches Beispiel wäre etwa das Gemälde „Der Chemiarbeiter am Schaltpult“ von Willi Sitte, rasch zugänglich in Meyers Taschenlexikon 9 (1992<sup>2</sup>), Abb. 102.

*ne dass das Wort existiert hätte, ist geleistet worden, bevor die Niederländer die Aufgabe in ihrem vollen Reichtum ergriffen und der höchsten Vollendung entgegen führten."*<sup>32</sup>



Zusammenfassend kann das Genre in der bildenden Kunst als Gattung definiert werden, die in erster Linie Darstellungen von Szenen aus dem täglichen Leben der verschiedenen Gesellschaftsschichten zeigt - gekennzeichnet durch hohen Realitätsbezug und ihre oft volkstümliche, häufig sogar derbe Form<sup>33</sup>, die in die Karikatur abgleiten kann. Scharf hingegen ist das Genre gegenüber Darstellungen mythologisch-sakralen und historischen Inhalten abgegrenzt. Zu ergänzen wäre noch, dass auch die Landschaftsmalerei und das Stilleben in der Definition ihre Daseinsberechtigung haben und nicht ausgeklammert werden dürfen. In dieser Aussage sind sich heute alle lexikalischen Werke weitgehend einig, wenngleich der Begriff des Genres noch immer nicht genau definiert ist.

---

<sup>32</sup> J. Burckhardt, Gesamtausgabe (1933), Bd. 14. Über die niederländische Genremalerei 110.

<sup>33</sup> Lexikon der Kunst 5 (1988) 40.

### *Weitere Bemerkungen zu Archäologie und Genre.*

Die Beschäftigung der Archäologie mit dem „Problembegriff“ Genre beginnt relativ spät, erst Mitte des 19. Jahrhunderts nimmt man sich der Problematik an. Ausgangspunkt ist ein Aufsatz von Otto Jahn, in dem er der antiken Kunst ein komplettes Fehlen des Genres vor Alexander bescheinigt.<sup>34</sup> Er argumentiert, dass zu Zeiten hellenistischer Monarchien die Kunst nicht mehr ausschliesslich der Polis diene, sondern vordringlich dem Geschmack und dem Luxusbedürfnis der Potentaten und reichen Auftraggeber nachgekommen sei. Ihr Gefallen an ausgefallenen Sujets - und das war für sie die Darstellung des einfachen Volkslebens - hätte diese Kunstentwicklung gefördert und motiviert. In den kommenden Jahren vertieft er seine Untersuchungen zu genrehaften Darstellungen. In seinen Schriften aber spiegelt sich der typische Zwiespalt der Epoche wider: das Hinundhergerissensein zwischen alter klassizistischer und neuer realistischer Tradition. Bemerkungen wie die, dass Bilder „unbefangener und wahrer“ seien als die traditionellen idealistischen Darstellungen, dass man formale Schönheit oft einseitig schon für eine künstlerische halte, zeigen ihn von den Tendenzen der zeitgenössischen realistischen Kunst berührt, wenn er auch seine klassizistische Grundeinstellung wenigstens in der Theorie nicht preisgibt.<sup>35</sup>

Einen Schritt weiter wagt sich Ludolf Stephani, der es zumindest für möglich hält, dass das Genre nicht unbedingt an die hellenistische Kunst gebunden sein muss. Für ihn ist die Genrekunst durch den Gegenstand der Alltagsdarstellung definiert, die als solche ebenso idealistisch behandelt werden könne wie die mythologische und historische.<sup>36</sup>

Adolf Furtwängler versucht die Meinungsverschiedenheit mit der Schrift „Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans“<sup>37</sup> aufzuheben; sein Zugang, das Phänomen Genre umfassend zu erklären, besteht darin, sich ihm auf historische Weise zu nähern. Er nimmt an, dass es das Genre sehr wohl in der Zeit vor Alexander gegeben hat, es aber in weiterer Folge in den Darstellungen idealisiert wurde, während das Genre in der Zeit nach Alexander realistischer und in der typisch hellenistischen, spielerischen Handhabung abgebildet worden sei: (erg. dass zu dieser Zeit die) *„Tendenz zur realistischen und momentanen Auffassung aus dem Alltagsleben vorwiege. Erst der alexandrinische Maler Antiphilos habe die getreue Wiedergabe der „niederen Wirklichkeit“ gesucht und sei als der Begründer des realistischen Genres anzusehen, an das der Moderne immer zuerst denke.“*<sup>38</sup>

Die Annäherung an die Kunstgattung des Genres auf historische Weise ist bis heute nicht weiter vertieft worden, denn Detailanalysen einzelner, dem Genre zugehöriger Kunstwerke haben sich im Gegensatz zur allgemeinen Diskussion durchgesetzt. Nicht weniger wichtig war es aber, die Rolle Alexandrias als Entstehungsort des hellenistischen Genres herauszustreichen<sup>39</sup>: die Funde von verschiedener Kleinplastik im gesamten antiken Raum, wobei die Thematik hauptsächlich auf die Groteske und Karikatur fokussiert ist, legen diese nahe, wenngleich auch in der Folge von Schreibers Schrift Kleinasien als möglicher Geburtsort des Hellenistischen Genres postuliert wurde.<sup>40</sup>

---

<sup>34</sup> O. Jahn, Berichte Sächs. Gesellschaft d. Wiss., 1848 II, (1849), 41 ff.

<sup>35</sup> Berichte Sächs. Gesellschaft d. Wiss. 1861, 291, zitiert bei N. Himmelmann, Alexandria und der Realismus in der griechischen Kunst (1983) 19.

<sup>36</sup> Himmelmann, Alexandria 19.

<sup>37</sup> A. Furtwängler, Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans, in: Kleinere Schriften Bd. 1 (Hrsg. von J. Sieveking und L. Curtius 1912).

<sup>38</sup> Himmelmann, Alexandria 20.

<sup>39</sup> Schreiber 391.

<sup>40</sup> Vor allem G. Cultrera, Saggi sull'arte ellenistica I, La corrente asiatica (1907) 60 ff.; A. Adriani, Divagazioni intorno ad una coppa paestica (1959) 61, Anm. 42; AM 93, 1978, 130, Anm. 22.

Der oben angeführten Hypothese eindeutig ablehnend gegenüber stehen Alan J. B. Wace und Wolfgang Binsfeld<sup>41</sup>, die ihrerseits nicht einen einzelnen Kulturraum als Entstehungsort reklamieren, sondern das Phänomen des hellenistischen Genres auf den gesamten Mittelmeerraum ausgedehnt sehen wollen; jedenfalls steht fest, dass sich diese Groteskdarstellungen rasch verbreiteten und sich grosser Beliebtheit erfreuten.<sup>42</sup>

Weitere Funde bzw. die Beschäftigung mit genrehafter, hellenistischer Grossplastik (Trunkene Alte<sup>43</sup>, Fischer Vatikan<sup>44</sup>, Dienerin Thermenmuseum<sup>45</sup>, Ganswürger<sup>46</sup> etc.) führten zu weiterer Polemik, die noch nicht als abgeschlossen angesehen werden kann. Gewiss hatte hierin Georg Lippold nicht das letzte Wort mit seiner Bemerkung: „*Von den Typen des niederen Volkes gehören einige der alexandrinischen, viele gewiß der kleinasiatischen Kunst an.*“<sup>47</sup>

Was das bereits angesprochene Fehlen eines Oberbegriffs für das Genre in seiner Gesamtheit betrifft, so können wir sagen, dass Plinius im fünfunddreissigsten Buch seiner *historia naturalis*<sup>48</sup> von einer *pictura minor* (Kleinmalerei) spricht, die ganz im Sinne unserer Definition verstanden werden kann.

Der Text beginnt zunächst mit der Nennung des Künstlers *Piraeicus*;<sup>49</sup> es folgt eine Aufzählung von Motiven, die er verwendete und in seine Werke, Darstellungen von gewöhnlichen Gegenständen, einflocht und damit höchsten Ruhm erwarb: „*quoniam humilia quidem secutus humilitatis tamen summam adeptus est gloriam. [ . . . ], ob haec cognominatus rhyparographos; in iis consummatae voluptatis, quippe eae pluris venire quam maximae multorum.*“ Seltsamerweise hatte laut Plinius dieser Maler das nicht gerade schmeichelhafte Epitheton *rhyparographos* - Schmutzmaler. Der Begriff bezieht sich wohl auf die niederen und in diesem Sinne schmutzigen Sujets, die der „Gosse“ entnommen sind; ob er aber auf alle Maler, die sich der Thematik des Alltäglichen verschrieben hatten, ausgedehnt werden kann, mag angenommen werden, wird aber von Plinius explizit nur dem *Piraeicus* zugebilligt. Es gab also offensichtlich eine Malerei, die sich sowohl formal als auch inhaltlich deutlich vom „hohen“ und idealisierenden Kunstbetrieb wohlthuend abhob, den Betrachter erfreute und schliesslich auch den Künstler zufrieden stellte, denn, wie die Textstelle weiter verrät, wurden derartige Gemälde zu gutem Preis verkauft. Möglich erscheint es mir daher, die *pictura minor* mit einigen Vorbehalten mit der modernen Genre-malerei zu vergleichen. Wie oben schon gesagt, kennen wir aus der gesamten Antike keinen feststehenden generellen Begriff, der *alle* Motive oder Szenen zusammenfassen bzw. charakterisieren würde. Ebenso wie wir es für die Niederlande des 16. und 17. Jahrhunderts festgestellt haben, werden auch in der Antike die verschiedenen Bilder der Kleinmalerei ihrer Thematik nach benannt; kommt also der antike Begriff der *Rhyparographie* unserer Definition doch schon sehr nahe?

---

<sup>41</sup> A. J. B. Wace, BSA 10, 108 f. und W. Binsfeld, Grylloi (Diss. Köln 1956) 39 Anm. 38.

<sup>42</sup> L. Giuliani, Die seligen Krüppel, AA, 1987, 701.

<sup>43</sup> P. Zanker, Die Trunkene Alte (1989).

<sup>44</sup> E. Bayer, Fischerbilder in der hellenistischen Plastik (1983).

<sup>45</sup> B. Andreae, Skulptur des Hellenismus (2001) 88 ff. Abb. 40, 42.

<sup>46</sup> Furtwängler, Dornauszieher 60 ff.

<sup>47</sup> G. Lippold, Griechische Plastik (1950) 331.

<sup>48</sup> Plin. nat. 35, 112.

<sup>49</sup> H. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler II (1859) 259.

Die Motivik ist, wie wir gesehen haben, sehr vielfältig und weist dem Inhalt nach grosse Unterschiede auf. Bei der Besprechung der antiken Referenzbilder werde ich mich aus der Fülle der gegebenen Möglichkeiten auf einige wenige konzentrieren; so zeigen die zu besprechenden Bildpaare häusliche Szenen, intime Momente, Stilleben, fröhliches Zusammensein und groteske beziehungsweise karikierende Menschendarstellungen mit sozialkritischem Unterton. Ich möchte der gewonnenen Definition, als Überlegung sozusagen, noch zusätzlich das Ornament der Groteske<sup>50</sup> hinzufügen, wie es sich häufig als Capriccio in den verschiedenen, repräsentativen Bereichen des römischen Hauses wiederfindet.

Es ist mir durchaus bewusst, dass der Genrebegriff in dem angegebenen Sinn der Unterteilung im Rahmen dieser Diplomarbeit sehr oberflächlich gehandhabt wird, allerdings bin ich der Überzeugung, dass gerade die Definition des Genres in der Kunstgeschichte seit dem 19. Jahrhundert erstarrt und aus diesem Grunde veraltet ist. Für die Besprechung der dargestellten Objekte und der Bildpaare ist unsere Definition (so lückenhaft sie auch immer sein mag) ausreichend. Festgehalten werden soll aber, dass es an der Zeit wäre, sich an einer Neudefinierung dieses so weitschichtigen Kunstphänomens zu versuchen.

---

<sup>50</sup> L. Brieger, Das Genrebild (1922) 52.

## II. Das antike Genre

### 1. Chronologischer Überblick über Entstehung und Entwicklung.

Allein die Fülle der Motive lässt es zu, dass wir uns die wichtige Frage nach dem Ursprung des antiken Genres stellen. Der oben S. 13 zitierte, für unser Thema bedeutende Aufsatz Adolf Furtwänglers „Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans“ scheint mir ein geeigneter Ausgangspunkt für diese Untersuchung zu sein.

Die Entstehung des antiken Genres könnte in die früheste Zeit, wo die griechische Kunst von Asien her beeinflusst war (ca. 900 - 750 v. Chr.), datieren; Furtwängler stellte für diese Zeit eine ausschliessliche Herrschaft des Genres im Kunstschaffen fest.<sup>51</sup> Tatsächlich wird „um die Wende vom 9. zum 8. Jahrhundert, in der Epoche des sogenannten MG II<sup>52</sup> erstmals seit mykenischer Zeit die menschliche Figur ein fester Bestandteil der Gefäßdekoration.“<sup>53</sup> Vor allem auf Vasen aus dem 8. Jahrhundert v. Chr. sind, wenngleich noch schemenhaft, Ausschnitte aus dem Leben der Menschen abgebildet: Totenklagen<sup>54</sup>, Wettkämpfe<sup>55</sup>, Männer- bzw. Mädchenreigen<sup>56</sup> und Jagdszenen.<sup>57</sup>

Bei Homers Beschreibung des Schildes des Achill<sup>58</sup> (obwohl nur eine Bildschöpfung frühgriechischer Dichtung<sup>59</sup>) kommt dieser Zug - Bilder aus dem täglichen Leben darzustellen - sehr schön zur Geltung: auf der einen Seite das friedliche Stadtleben mit Hochzeit und Spiel, auf der anderen Rechtsstreit und kriegerische Auseinandersetzung. Es kommt auch im dritten Kreis des Schildes zu einer Weiterführung der Ambiguität menschlichen Lebens; so findet sich etwa neben idyllischen Szenen aus dem ländlichen Bereich mit Darstellungen von Pflügern, Schnittern und einer frohen Festgesellschaft der dramatische Moment der Tötung eines Stieres durch zwei Löwen. Die abgebildeten Szenen dieses Schild zeigen also bereits das menschliche Leben in seiner Schönheit sowie auch in seinen dunklen Facetten, mit einem Wort, das wechselvolle Leben des Menschen in seiner Umwelt. Schwierig ist es aber festzustellen, ob es sich bei diesen frühesten Erzeugnissen (wenn sie tatsächlich als Objekte existiert haben sollten) um reine Genredarstellungen handelt.

Die griechische Kunst erschöpft sich aber nicht auf dieser Ebene, sondern entwickelt sich weiter zur idealisierten, mythologischen Deutung der Welt. Eine zentrale Rolle hierbei spielen die Schriften Homers und ihre Rezeption; überhaupt ist das 8. Jahrhundert v. Chr. entscheidend für die kulturelle Weiterentwicklung des griechischen Volkes; die beginnende Kolonisation in Kleinasien und Unteritalien brachte die Griechen mit anderen Kulturen in Kontakt, die Ausrichtung der Wettspiele für Zeus in Olympia in ihrer panhellenischen Be-

---

<sup>51</sup> Furtwängler, Dornauszieher 65.

<sup>52</sup> Zur Epocheneinteilung: J. N. Coldstream, *Greek Geometric Pottery* (1968).

<sup>53</sup> N. J. Koch, *De Picturæ Initiis* (1996) 71.

<sup>54</sup> E. Buschor, *Griechische Vasen* (1971) 14, Abb. 12.

<sup>55</sup> CVA, Copenhagen, Musée National III H, Taf. 74.

<sup>56</sup> Buschor, *Vasen* 36, Abb. 42 und W. Fuchs - J. Floren, *Die griechische Plastik I* (1987) 61.

<sup>57</sup> Ch. Zervos, *La Civilisation Hellénique I* (1969) 161, Abb. 59; siehe auch Tafelteil I, Abb. 2.

<sup>58</sup> Hom. II. 18, 480 - 616.

<sup>59</sup> Weiterführende Literatur: E. Simon, in: G. Brehm - H. Pfotenhauer, *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung* (1995); W. Schadewaldt, *Der Schild des Achilleus*, in: J. Lactacz (Hrsg.), *Homer. Die Dichtungen und ihre Deutung* (1991) 171 ff. und W. Marg, *Homer und die Dichtung*, in: Lactacz a. O. 200 ff., bes. 201.

deutung<sup>60</sup> (776) eröffneten ihnen neue Horizonte und Chancen.<sup>61</sup> Durch die Nutzung der neu entdeckten Verkehrswege erschliesst sich den Griechen der vorteilhafte Handel mit Ägypten und dem Orient<sup>62</sup> und somit die Möglichkeit, mit dort geübten künstlerischen Techniken vertraut zu werden; zusammenfassend wird heute diese rezipierende Epoche als diejenige des „Orientalisierenden Stils“ bezeichnet.



Ist während des 9. und Anfang des 8. Jahrhunderts v. Chr. das vegetabile Ornament vorherrschend, so treten in der Vasenmalerei im Übergang vom 8. zum 7. Jahrhundert v. Chr. neben rein ornamentalen Formen vermehrt Tier- und Menschengestalten auf. Während erste Figurenbilder noch lose in die Ornamentbänder eingeflochten oder in vereinzelter Weise unregelmässig abgebildet waren<sup>63</sup>, füllten sie schon beim Dipylon-Meister ein gerahmtes Bilderfeld aus.<sup>64</sup> *„Analog zu dem Vorstellungsbild des Menschen in den homerischen Dichtungen setzt sich der Körper in den Vasenbildern additiv aus der Summe der Körperglieder zusammen, die in Übereinstimmung mit dem ornamentalen Gefäßdekor geometrisch abstrahiert sind und wie Hieroglyphen wirken. Die einzelnen Körperglieder sind nach dem Prinzip der Wechselansichtigkeit rechtwinkelig gegeneinander versetzt und breiten sich jeweils in der für sie charakteristischen Ansicht in der Bildfläche aus. Der frontal gerichtete Oberkörper bildet ein gleichseitiges, auf der Spitze stehendes Dreieck mit der breitesten Ausladung an den Schultern, den Kraftzentren der Arme. Aus Kreissegmenten setzen sich die mächtigen, im Profil dargestellten Beine zusammen, deren bewegliche Kniegelenke leicht nach vorne durchgedrückt sind. Das eigentliche Körpervolumen wird weitgehend negiert, da der Rumpf gerade in der Mitte des Leibes auf ein scharnierartiges Verbindungsglied zwischen Schultern und Beinen zusammengeschrumpft ist. Wie die Beine ist auch der kugelige Kopf mit dem vorragenden Kinn zur Seite gedreht. Die langgestreckten Körper der Tiere, die im reinen Profil dargestellt werden, stimmen in der Überbetonung der Beine gegenüber dem winzigen Rumpf mit denen der Menschen genau überein. Im Laufe des 8. Jahrhunderts werden die Körperproportionen der Menschen und Tiere zunehmend gestreckt und schließlich am Ende der geometrischen Epoche manieriert überlängert. Während die Bilder der Menschen und Tiere auf den geometrischen Vasen in ganz Griechenland in der Grundstruktur des Körperbaues identisch sind, zeigen die Vasendarstellungen besonders in den führenden Kunstzentren des Festlandes im Zuschnitt und in der Syntax der Körperteile einen charakteristischen Landschaftsstil.“*<sup>65</sup>

Mit der vermehrten Aufnahme von „homerischen“ Themen finden nun auch Phantasiegebilde wie Kerberos, Chimera und Sphingen, schliesslich die halbtierischen Fabelgestalten wie Kentaur, Triton und Gorgo Eingang in die Bildende Kunst.<sup>66</sup>

---

<sup>60</sup> Cl. Orrieux, A History of Ancient Greece (1999) 220 f.

<sup>61</sup> Fuchs - Floren 26.

<sup>62</sup> Siehe hierzu: R. D. Barnett, Oriental Influences on Archaic Greece, in: The Aegean and The Near East. Festschrift H. Goldman (1956) und J. Boardman, Kolonien und Handel der Griechen (1981).

<sup>63</sup> z. B. Buschor, Vasen 17, Abb. 17; V. R. d'A. Desborough, Protogeometric Pottery (1952) Pl. 5, 560 und Pl. 33, VI, 8; T. Mannack, Griechische Vasenmalerei (2002) 74.

<sup>64</sup> E. Simon, Die griechische Vasen (1981<sup>2</sup>) Abb. 4/5.

<sup>65</sup> Fuchs - Floren 28 f.

<sup>66</sup> Koch I 119 ff., Abb. 40 - 42 und 156 ff.; siehe auch Abb. 87, 88.



Genrebilder mit Szenen aus dem menschlichen Leben finden sich zu Beginn des 8. Jahrhunderts v. Chr. vorwiegend als Grabbeigaben in Form von Terrakotten<sup>67</sup>, aber auch schon als kleinformatige Bronzeappliken (Tafelteil I, 1-6); sie alle zeigen den Menschen bei seiner täglichen Betriebsamkeit, die ihm schliesslich auch im Jenseits ein sorgenfreies Auskommen ermöglichen soll.<sup>68</sup> „Im Gegensatz zu den auf die Entstehungsorte beschränkten Terrakotten werden die Bronzearbeiten der führenden, aber auch provinzieller Werkstätten weit gehandelt und sind überregional in den Heiligtümern verbreitet.“<sup>69</sup> Somit kann nicht behauptet werden, dass Genrebilder zu dieser Zeit ausschliesslich als Grabbeigaben geschaffen wurden, denn eine Vielzahl von Terrakottastatuen aus dem argivischen Heraion<sup>70</sup> beweist das Gegenteil. Allerdings bleibt das zweckfreie Genre in dieser Kunstepoche eine marginale Erscheinung, denn die Themen, die die Kunst auch in den kommenden Jahrzehnten aufgreift, entfernen sich zunehmend von der naiven Darstellung menschlicher Alltagsszenen und führen uns hin zu Mythologischem.<sup>71</sup>



Gegen Mitte des 7. Jahrhunderts v. Chr. kommt es zu einer bemerkenswerten Weiterentwicklung im griechischen Raum: zum langsamen Umbau der vom Adel bestimmten Oligarchie, hin zur Bürgergesellschaft und zur „Bildwerdung“ der griechischen Welt.<sup>72</sup> In diesen Zeitraum fällt auch die Veränderung des Menschenbildes in der Darstellung: „die Abbildung löst sich aus ihrem schemenhaften Dasein und gewinnt klare Gestalt, indem sie sich mit neuem Volumen füllt und sich aus ihrer neuen Lebensfülle heraus zu bewegen beginnt“;<sup>73</sup> die Figuren beginnen sich organischer, fließender zu bewegen, und mit zunehmendem Volumen wächst auch das *Pondus* der Körper, ihr Stand wird sicherer.“<sup>74</sup>

Von grösster Bedeutung für diesen kulturellen Fortschritt ist - neben den homerischen Epen und lehrhaften Gedichten Hesiods - die Entstehung der Lyrik. Ein ungewohnt zarter Ton findet sich im Sologesang, der von der Lyra begleitet wird; er kündigt vom subjektiven Erleben des Sängers, von der Schönheit der Natur, der Freude am Leben, aber auch ungewohnt heftige Kritik an den sozialen Missständen wird laut. Archilochos<sup>75</sup>, Se-

---

<sup>67</sup> G. Günther, Genreszenen in der griechischen bildenden Kunst (Diss. Wien, 1968), Bd. 2, Taf. 4, Abb. 15, 16.

<sup>68</sup> A. Köster, Die griechischen Terrakotten (1926) 33.

<sup>69</sup> Fuchs - Floren 31.

<sup>70</sup> C. Waldstein, Argive Heraeum II (1902), Taf. 48, Nr. 2-4; 6-8.

<sup>71</sup> Zu den Merkmalen der dädalischen Plastik siehe G. Kaminski, Dädalische Plastik, in: P. C. Bol, Geschichte der griechischen Bildhauerkunst I (2002) 71 ff.

<sup>72</sup> Über die Rolle der Kulturpolitik der griechischen Tyrannen: A. Demandt, Antike Staatsformen (1995) 181 ff.; E. Kluwe, Attische Adelsgeschlechter und ihre Rolle als Auftraggeber in der bildenden Kunst der spätarchaischen und frühklassischen Zeit, in: R. Müller (Hrsg.), Der Mensch als Mass der Dinge (1976) 29 ff.; E. Kluwe, Die Tyrannis der Peisistratiden und der Niederschlag in der Kunst (Diss. Jena 1966); C. Mossé, La tyrannie dans la Grèce antique (1969); H. Berve, Die Tyrannis bei den Griechen I, II (1967); F. Kolb, Die Bau-, Religions- und Kulturpolitik der Peisistratiden, Jdl 92, 1977, 99 ff.

<sup>73</sup> W. Kraiker, Die Malerei der Griechen (1958) 26.

<sup>74</sup> I. Schreiber, Griechische Malerei der Antike (1994) 109.

<sup>75</sup> Die Schmährede gegen Willkürherrschaft etwa bei Archil. frg. 48, 81, 83, 89, 103.

monides und Stesichoros<sup>76</sup>, Sappho und Alkaios brechen mit den althergebrachten Adelskodizes auf geradezu radikale Weise und verkünden eine neue, betont subjektive Welt-sicht des Individuums.

Ebenfalls in diese Zeit gehört „der Erzschalk“ Aesop, von dem aber nichts Näheres bekannt ist, als dass er ein phrygischer Sklave gewesen sein soll.<sup>77</sup> Von dieser rätselhaften, fast mythischen Figur ist uns der so genannte Aesop-Roman überliefert, eine Art fiktiver (Narren-)Biographie, in die nach einem einzigartigen Prinzip<sup>78</sup> verschiedene Anekdoten, Fabeln und Schwänke eingewoben sind. In diesem Corpus findet man eine Vielzahl an Tiergeschichten, die allgemeine menschliche Laster und Schwächen anprangern und geisseln; Tiere verspotten Dummheit, Geiz, Ungeschicklichkeit, Hochmut der Menschen, indem sie ihre Handlungsweisen und Motivationen annehmen und imitieren. Die ionische Literatur schafft mit ihren erstaunlichen Erzeugnissen menschlichen Geistes eine einzigartige Aufbruchstimmung, die sich allmählich auch in der politischen Landschaft niederzuschlagen beginnt. Die Beschäftigung mit Problemen des menschlichen Zusammenlebens und deren Karikierung scheint das Markenzeichen der ionischen Dichter und Denker gewesen zu sein<sup>79</sup>, denn erst langsam beginnt sich diese heitere, typisch ionische Lebensart auf Gesamtgriechenland und mit ihr das Faible für das Allzumenschliche zu übertragen.

Die grossen Errungenschaften der bildenden Kunst in dieser Zeit sind die Innovation der Kontur und die grenzsetzende Eigenschaft des Umrisses. Mit diesen Neuerungen sind nun die Mittel vorhanden, die Gestalten besser vom Materialhintergrund herauszuarbeiten und ihnen ihre körperhafte Erscheinung zu geben. Zudem kommt nun auch vermehrt Farbe ins Spiel: neben den hell- und dunkelbraunen Grundtönen (als typisch keramische Farben des Ornamentstils) werden zur Hervorhebung von Einzelheiten Rot und seltener Weiss verwendet. Um die Jahrhundertmitte kommt es zu einer verstärkten Farbigkeit; diese polychrome Strömung bleibt aber nicht auf ein bestimmtes Künstlerzentrum beschränkt, sondern ist durch verschiedene Funde als gesamtgriechisches Phänomen ausgewiesen - wir finden bunt bemalte Keramik aus Sizilien<sup>80</sup>, Argos<sup>81</sup>, Attika<sup>82</sup> und Korinth<sup>83</sup>, aber ebenso auf Kreta<sup>84</sup>, den Kykladen<sup>85</sup> und in Ostionien.<sup>86</sup>

---

<sup>76</sup> Volkstümliche Kritik an bestehenden Zuständen bei Semon. Frg. 11D und Stesichoros überliefert bei Arist. rhet. 2, 20.

<sup>77</sup> Hdt. 2, 134.

<sup>78</sup> N. Holzberg, Der Äsop-Roman (1992).

<sup>79</sup> Schmid - Stählin, Griechische Literaturgeschichte 1, 1 in: HAW VII (1972) 668.

<sup>80</sup> J. Charbonneau - R. Martin - F. Villard, Das archaische Griechenland (1969) 32.

<sup>81</sup> B. Fellmann, Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers (1972) Kat. Nr. 2, Abb. 2.

<sup>82</sup> K. Kübler, Die Nekropole des späten 8. bis frühen 6. Jahrhunderts, Kerameikos VI 2 (1970) 453 ff., Nr. 45-55, Taf. 32 f.

<sup>83</sup> H. Payne, Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period (1931) 92 ff.

<sup>84</sup> P. Dermagne, Die Geburt der griechischen Kunst (1965) 343.

<sup>85</sup> F. Salviat, in: Les Cyclades (1983) 185f.

<sup>86</sup> Euphorbos-Teller aus Rhodos, London, British Museum Inv. A 749, in: A. Furtwängler, Heraion von Samos: Grabungen im Südtemenos 1977 I, AM 95, 1980, 149 ff. Taf. 54 ff., Beil. 1.

Parallel zu dieser Entwicklung dürfte auch die Entstehung der Malerei auf Stein und etwas später die der Tafelmalerei zu sehen sein.<sup>87</sup> Auch fällt in diese Zeit der Beginn des grossplastischen Schaffens.<sup>88</sup>

Ebenfalls sind uns aus dieser Epoche einige Genredarstellungen (wenn wir sie denn als solche bezeichnen wollen) auf den Kalksteinstelen aus Prinias erhalten.<sup>89</sup> Die Mehrzahl (15) der insgesamt 22 Stelen nehmen bewaffnete Krieger ein: auf den sieben verbleibenden aber werden Frauen mit ihren häuslichen Attributen bzw. an ihrer Arbeit gezeigt.<sup>90</sup> Diese Stelen gelten heute als Beweis für die schon in dieser Zeit verbreitete, polychrome Malerei.



Die Polisstruktur setzt sich im letzten Drittel des 7. und schliesslich im 6. Jahrhundert v. Chr. endgültig durch und mit ihr der νόμος<sup>91</sup>, der allem seine Ordnung zuweist. Wichtigster Faktor für die jetzt zahlreich entstehenden Bildhauerschulen ist aber nicht der Grosssiedlungsraum oder der Stammesverband, sondern die politische Aufsplitterung Griechenlands in einzelne, autonome Poleis.<sup>92</sup>

Die Kunst befreit sich von aller Starrheit und Unbeweglichkeit; der Mensch wird nicht mehr als Spielball dämonischer Mächte begriffen, sondern als ordnende Kraft in seiner Welt. Das Bestreben der Künstler dieser Epoche ist es, durch genaue Schilderungen und Veranschaulichung der Sagen und Mythen die Götter in eine dem Menschen nähere und begreiflichere Gegenwart zu rücken.<sup>93</sup> *„Mit dieser Vergegenwärtigung der alten Sagen dringt der „Alltag“ in die Bildwelt ein, und auf diese Weise erschließt sich die Malerei allmählich den ganzen Reichtum der menschlichen Gebärden und Beziehungen, der dieser Kunst einen durchaus weltlichen Charakter gibt.“*<sup>94</sup>

Mit dem Eindringen der Sagenwelt in den Alltag gewinnt auch die tagtägliche „Dutzendhandlung“ eine grosse Aufwertung: das 6. Jahrhundert v. Chr. ist für seine zahlreichen Genretterrakotten bekannt;<sup>95</sup> so zeigen nicht nur korinthische Tontäfelchen (siehe Tafelteil II, 7 und 8) verschiedene Szenen aus Töpferwerkstätten<sup>96</sup> und Bergwerken.<sup>97</sup> Diese Erzeugnisse haben noch nicht das hohe künstlerische Niveau, für welches die griechische Kunst in späteren Jahren so berühmt ist, dennoch sind sie schon durch das Bedeutsame der Genrekunst gekennzeichnet: *den äusserst originellen Realismus*. Bei den angespro-

---

<sup>87</sup> Koch I 121 f.

<sup>88</sup> Bol I 73 ff.

<sup>89</sup> Vgl. Koch I 105.

<sup>90</sup> Koch I Abb. 15 - 24.

<sup>91</sup> DNP 8 (2000) 982 s. v. Nomos.

<sup>92</sup> Fuchs - Floren 81.

<sup>93</sup> E. Fuchs, Die Skulptur der Griechen (1969) 7.

<sup>94</sup> Kraiker 38; in ähnlichem Sinne auch Furtwängler, der der Ansicht ist, dass das erste Ziel der griechischen Kunst die Darstellung des menschlichen Wesens, Tuns und Leidens sei und diese Affekte von der Kunst zum Ideal erhoben wurden (Furtwängler, Dornauszieher 97).

<sup>95</sup> Günther I 182.

<sup>96</sup> Brit. Mus. Cat. Walters, Gems I 38.

<sup>97</sup> J. Charbonneaux, Das archaische Griechenland (1985<sup>2</sup>) 75, Abb. 80.

chenen Tontäfelchen geht dieser Realismus sogar soweit, dass Motive aus der eigenen Werkstatt verwendet werden.

Abbildungen aus dem Berufsleben bleiben aber nicht die Ausnahme, sondern finden ihre Verbreitung in der Vasenmalerei des 6. Jahrhunderts v. Chr.; hingegen fällt nun eine immer deutlichere Abhängigkeit von mythologischen Szenen auf. Ganz besonders ist dies bei Kampfdarstellungen der Fall; hier fließen gemachte Erfahrungen direkt in den Mythos ein, und nicht immer lassen sich mythologische Begebenheiten zweifelsfrei von profanen trennen. Szenen aus dem gewöhnlichen Soldatenalltag hingegen (wie das Anlegen der Rüstung, Abschied oder Wiederkehr des Kriegers<sup>98</sup>) werden meistens durch Inschriften eindeutig identifizierbar<sup>99</sup> und erst dadurch zu entsprechenden Genreszenen.

Die *Darstellung* des Krieges an sich ist nicht dem Genre anzurechnen, das Thema der Ausrüstung hingegen schon; der Krieg verliert mit der Momentaufnahme des Soldaten, der im Rüsten für den Kampf begriffen ist<sup>100</sup>, das Anonyme und zeigt unverblümt das innere Erleben des Einzelnen, das, wie wir gesehen haben (siehe S. 10), ein zentraler Punkt des Genres ist. Die zitierten Bilder zeigen „Dutzendhandlungen“, die im Vergleich zum eigentlichen Kampf eine so untergeordnete Rolle spielen, dass das allgemein Menschliche, jederzeit Wiederholbare hervorgehoben und so zur eigentlichen Genreszene wird.

Eine erste Blütezeit erreicht das reine Genre um die Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr., wie uns eine Fülle von Bilddenkmälern beweist: wir finden zahlreiche Darstellungen aus Gewerbe und Landleben<sup>101</sup> sowie Szenen aus dem Zusammenleben der Menschen (siehe Beispiele Tafelteil II). Allerdings beschränkt sich diese Genrekunst vorwiegend auf die Bemalung von Keramik; Meister hierin waren die Künstler aus Korinth, die ihren Platz bis ins zweite Viertel des 6. Jahrhunderts v. Chr. behaupten konnten.

Von der Blüte der Vasenmalerei dürfte auch die Entstehung bzw. die Weiterentwicklung der Tafelmalerei profitiert haben; das Bemalen von Holzplatten mit Kreidegrund und ihre Verwendung als Votivbilder (vorher Tontafeln) legt diese Annahme nahe. Dass Holzplatten, wie sie schon früher für die Niederschrift der *nomoi* in Verwendung waren, jetzt von der beginnenden Tafelmalerei quasi neu entdeckt werden, wird vor allem verständlich, wenn man berücksichtigt, dass auf diesem Material die Temperatechnik eine reichere Farbgebung ermöglicht. Von der Vielzahl der gewiss in grossem Umfang hergestellten und verbreiteten *πίνακες* ist heute - aufgrund der Vergänglichkeit des Materials - sehr wenig erhalten.

Das Weihetäfelchen Pinax A aus Pitsa (heute im Nationalmuseum in Athen aufbewahrt; siehe auch Tafelteil II, 10) stammt aus Korinth und stellt ein willkommenes Zeugnis für die kleinformatige Tafelmalerei jener Zeit dar: es ist 15 cm hoch, 33 cm lang und mit Beischriften versehen, die das Dargestellte kommentiert. Die Inschrift, die sich am oberen Rand der Tafel befindet, unterrichtet uns vom abgebildeten Vorgang: es zeigt eine Weihezereemonie an die Nymphen, die die Stifter selbst ausführen. Die Weihenden Personen sind mit ihrem Namen gekennzeichnet und eben im Begriffe, die Opferhandlung zu beginnen: am äussersten linken Rand ist ein bärtiger Mann positioniert, von dem das Geschehen ausgeht; vor ihm stehen, mit feierlicher Kleidung angetan, Gattin und Tochter, die, in ihren Rechten Zweige und Binden haltend, ihre linken Arme wie zum Gruß an die Nymphen erheben. Dicht nebeneinander - vor Mutter und Tochter schreitend - zwei Knaben, die Lyra und Flöte spielen und im Zentrum des Geschehens stehen; sie führen den familiären

---

<sup>98</sup> A. B. Spieß, Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit, Europäische Hochschulschriften Bd. 39 (1989) 7 ff.

<sup>99</sup> Mannack, Vasenmalerei 43.

<sup>100</sup> Günther II Abb. 99, 100, 101.

<sup>101</sup> Günther II Abb. 112 - 116.

Festzug an. Etwas abgesetzt, aber doch in direkter Verbindung mit der Dienerin, steht ein weiterer Knabe, der das Opferlamm an den Altar geleitet. Die Dienerin, die vor dem Altar steht, ist eindeutig durch die Spendenkanne in ihrer Rechten und das Tragbrett mit den Opfertagen ausgewiesen; sie führt das Opfer aus. Alle handelnden Personen sind ihrem Namen nach bezeichnet, und selbst der Maler dieses Votivtäfelchens hat sich darauf (wenngleich sein Name nicht mehr leserlich ist) als in Korinth ansässiger Künstler verewigt (ἸΩ ΚΟΡΙΝΘΟΣ).

Dieses Täfelchen scheint eine um die Jahrhundertmitte beginnende, langsame Emanzipation der Malerei von der Töpferware und die Entwicklung hin zu einer eigenständigen Tafelmalerei auf Holz zu beweisen; allerdings steht noch nicht ganz zweifelsfrei fest, ob dies nicht auch schon ein paar Jahrzehnte früher stattgefunden haben kann. Wie gesagt ist der Bildträger Holz im Gegensatz zur Keramik vorteilhafter, denn die entstehende Temperamalerei lässt sich auf diesem Medium besser anwenden. Die Malerei dieses wirklich bezaubernden Votivtäfelchens widerspiegelt auf eindrucksvolle Weise die Entwicklung, die offensichtlich von Korinth ausging und gleichzeitig einen ersten Höhepunkt markiert: „die leuchtende Reinheit der Farben und ihr einfacher Zusammenklang“<sup>102</sup> erzeugen beim Betrachter ein harmonisches Gefühl.

Die Malerei ist auf eine, der Holztafel aufgesetzte, gelblich-weiße Kreidegrundierung aufgetragen; von ihr heben sich die Gestalten der Opferszene prägnant ab. Die Umriss der Figuren sind gegen aussen hin mit dem Pinsel in Schwarz abgegrenzt; die Gliedmassen der Frauen sind in roter Farbe gezogen; die dabei entstehenden Flächen der Körper, die bei den erwachsenen Figuren jeweils mit Untergewand und Mantel bedeckt sind, werden mit Blau (Chiton) und dunklem Rot (Himation) gefüllt. Während bei den Knaben das Inkarnat der Gesichter, in Hellbraun gehalten, schön zu erkennen ist, sind die weiblichen Figuren durch „noble Blässe“ gekennzeichnet; insgesamt verleiht die Farbigkeit der Protagonisten der ganzen Abbildung eine feierliche Note, ohne allzu ernst zu wirken. Zusätzlich erhält die gesamte Darstellung durch die bunte Flächigkeit der Figuren und die in den Vordergrund geschobene Szene eine eindeutige Aussage: nicht das Umfeld, die handelnden Personen sollen im Zentrum des Geschehens stehen. Um diese Formulierung noch zu steigern, verzichtet der Künstler ganz auf eine deutlichere Faltengebung der Gewänder; ein Schattenwurf würde die Konturen undeutlicher erscheinen lassen und den Kleidersäumen die Schärfe der Abgrenzung nehmen. Herausragendes Kennzeichen dieser Malerei ist aber eben die flächige Farbigkeit, und die verlangt eine streng voneinander abgesetzte Linienführung.

Das Bemühen um Klarheit im Ausdruck wird durch Anwendung von sparsamer Linienführung, ausdrucksvoller Umrisszeichnung mit klar geschiedenen, aber doch aufeinander bezogenen Figuren in Gestik, Haltung und Bewegung, sowie durch fein abgestimmte Farbgebung erreicht. All diese Neuerungen der spätarchaischen bis frühklassischen Malerei lassen sich auf diesem Täfelchen erkennen und werden in weiterer Folge bei der Ausschmückung von Tempeln (Metopenmalerei) berücksichtigt und angewandt.<sup>103</sup>

Bis in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. blieb Korinth mit seinen Künstlern die massgebliche Stadt in bezug auf Malerei und Keramikherstellung; Athen beginnt sich erst langsam aus ihrem Schatten zu erheben. Durch die in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts stark zunehmende Konkurrenz aus Athen gerät Korinth zusehends ins Hintertreffen und sehr bald erliegen die korinthischen Werkstätten und Töpfereibetriebe dem athenischen Druck.<sup>104</sup> Mit *Exekias* und *Eumares* haben wir bereits Zeugnis von zwei grossen

---

<sup>102</sup> Kraiker 40.

<sup>103</sup> Schreiber, GrM 81.

<sup>104</sup> Charbonneaux 71 f.

Gestalten der attischen Töpfer- und Malerwerkstätten: sie stehen am Beginn des sich entwickelnden attischen Künstlerzentrums, das für die Kunst Griechenlands ein ganzes Jahrhundert bestimmend bleiben wird. Die Vorherrschaft Athens als mächtigste und einflussreichste Künstlerstadt im griechischen Raum geht erst mit der Niederlage im peloponnesischen Krieg (404) zu Ende.

Aus den sechziger Jahren des 6. Jahrhunderts sind uns weitere verschiedene Prachtgefässe erhalten, die den Kompositionswillen (*dispositio*) sehr deutlich erkennen lassen<sup>105</sup>, die tongrundigen Bildfelder der bauchigen Wandungen werden grösser und damit auch die Handlungsfreiheit der agierenden Figuren.<sup>106</sup> Somit ergibt sich ein Spannungsfeld der dargestellten Szenen, das ein dramatisches Miteinander der Figuren ermöglicht.

Die kulturelle Entwicklung schreitet rasch voran. Die vorher unbekannte dionysische Sphäre mit ihren ungewöhnlich wilden und lasziven Elementen setzt sich endgültig mit der Einrichtung des Dionysoskultes in Athen<sup>107</sup> (534 v. Chr.) im allgemeinen Bewusstsein der athenischen Bevölkerung durch und findet ihren philosophischen Niederschlag sogleich im Theater, Kult und Fest.<sup>108</sup> In besonderem Masse nimmt die Vasenmalerei diese Thematik auf, und so kommt es zu mannigfachen Variationen der entsprechenden Motive. Neben solchen Darstellungen finden wir aber auch auf den attisch-rotfigurigen Vasen in zunehmendem Masse Alltagsszenen, wie das gesellige Treiben bei Symposien, sportliche Agone, Liebeszenen und, wie schon einmal bei Szenen aus der Kriegsvorbereitung angedeutet, wenngleich nun auch in wesentlich sublimierterer Form, im Spiel begriffen, das alte Kriegerideal.<sup>109</sup>

Auf der berühmten Brettspielvase beispielsweise sind die Helden Aias und Achill in einer Kampfpause wiedergegeben und in ihr Spiel versunken; dieser Gedanke an sich ist etwas völlig Neues und will dem Betrachter suggerieren, die Helden seien selbst dann gross, wenn sie sich menschlichem Müssiggang hingeben. Diese Abbildung bezeugt ein neues, vertieftes Menschenbild.

Der Künstler dieser Prachtvase ist empfindsamer als seine Vorgänger; er schafft eine einzigartige, „*äußerste Verdichtung des Geschehens*“<sup>110</sup> und verleiht ihr mittels fester Umschreibung der Figuren eine gewisse Verinnerlichung des Dargestellten. Das neu definierte Menschenbild kommt ganz entschieden auf der Rückseite des oben erwähnten Gefässbildes des Exekias zum Ausdruck: der Held, in diesem Fall Polydeukes, kehrt nach Hause und wird von seinem Hund empfangen.

Folgen wir unserer strengen Definition, so dürften wir diese *Momentaufnahme* nicht als eine häusliche Genreszene identifizieren, denn der Heros gehört der Mythologie an und ist noch zusätzlich epigraphisch einwandfrei ausgewiesen, der schlichte Ausdruck seiner Gebärde aber, seine innerliche Anteilnahme an den Begrüssungen von Pferd und

---

<sup>105</sup> z. B. Simon, Vasen XVIII, 39 oder XIX.

<sup>106</sup> Metropolitan Museum Studies IV, 2 171.

<sup>107</sup> Siehe F. W. Hamdorf, Dionysos Bacchus (1986).

<sup>108</sup> Hamdorf 15 ff.

<sup>109</sup> Spieß Abb. 1 - 42.

<sup>110</sup> Kraiker 47.

Hund - *sein-nach-Hause-Kommen* - scheint aber direkt dem attischen Alltag zu entstammen.<sup>111</sup>

Der Künstler reduziert eine eindeutige Darstellung aus der Mythologie auf eine alltägliche Situation. Es handelt sich, wie bei so vielen Vasenbildern dieser Thematik, um mit Gertrude Günther<sup>112</sup> zu sprechen, um ein sogenanntes *mythologisches Genre*, das uns im Laufe dieser Untersuchung in den verschiedensten Spielarten noch öfter begegnen wird.

In Anregung und Nachfolge des Malers Polygnot (einem ausgesprochenen Historienmaler) entstehen viele schwarzfigurige Vasen, die diese Darstellungen (vom Aufbruch zum Krieg und die glückliche Heimkehr) zum Thema haben.<sup>113</sup>

Gegen Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. kommt es wiederum zu einer signifikanten Umwälzung in politischer und geistesgeschichtlicher Hinsicht und mit ihr zum Aufstieg Athens; der Stadtstaat überwindet nun die Tyrannis endgültig und findet allmählich durch die Reformen des Kleisthenes zu demokratischen Strukturen.<sup>114</sup>

Zu Beginn des 5. Jahrhunderts v. Chr. „*befreit man sich relativ schnell von den alten Darstellungsformen und wagt erste Blicke in die Wirklichkeit*“<sup>115</sup>, es kommt zu einem grundlegenden Wandel in der Wiedergabe der Bewegung der menschlichen Gestalt<sup>116</sup> und somit auch zu einem vorläufigen Höhepunkt der Genrekunst, der besonders von der Vasenmalerei getragen wird<sup>117</sup> (siehe Beispiele Tafelteil III). Auch tritt nun neben den geläufigen Darstellungen ein neuerwachtes Interesse an der Frau hinzu: ihre Anmut (bzw. ihr Eros) scheint neu entdeckt und gefeiert zu werden, denn vorwiegend Szenen, die die Frau bei ihrer Toilette zeigen, werden dargestellt und mannigfach variiert.<sup>118</sup>

In der Grossplastik hingegen fehlen Darstellungen des Genrehaften fast vollständig, denn zu dieser Zeit ist das Ringen um die richtigen Körperproportionen und die exakte Abbildung voll entbrannt<sup>119</sup>, zudem beschäftigt sich die Kunst dieser Epoche vielfach mit dem politischen Umbruch<sup>120</sup>, wie uns beispielsweise die „Tyrannenmördergruppe“<sup>121</sup> beweist. Mit den Perserkriegen (die ein gewisses „hellenisches Bewusstsein“ mit sich brach-

---

<sup>111</sup> Hierzu etwa. H. - G. Hollein, Bürgerbild und Bildwelt der attischen Demokratie auf den rotfigurigen Vasen des 6. - 4. Jahrhunderts v. Chr., Europäische Hochschulschriften Bd. 17, 1988, 151 ff.

<sup>112</sup> Günther I 208 ff.

<sup>113</sup> Zum Einfluss Polygnots auf die spätarchaische und frühklassische Vasenmalerei siehe etwa S. B. Matheson, Polygnotos and Vase in Classic Athens (1995) 269.

<sup>114</sup> Demandt 203 f.

<sup>115</sup> Scheibler, GrM 111.

<sup>116</sup> B. Fehr, Bewegungsweisen und Verhaltensideale (1979) 7.

<sup>117</sup> Günther I 186.

<sup>118</sup> J. Boardman, Rotfigurige Vasen aus Athen (1975), Abb. 224, 225, 370, 382. Siehe auch B. A. Sparkes, The Red and Black (1996) 70 ff.

<sup>119</sup> Xen. Mem. 3, 10, 1 ff., zum Begriff der Nachahmung bzw. der exakten Darstellung des Menschen (mimesis) in der griechischen Kunsttheorie siehe u. a. Protzmann, Realismus und Idealität in Spätklssik und Frühhellenismus, Jdl 92, 1977, 169 ff.; J. J. Pollitt, The Ancient View of Greek Art (1974) 37 ff. 125 ff. s. v. *aletheia*; H. Koller, Die Mimesis in der Antike (1954); E. Utitz, Bemerkungen zur altgriechischen Kunsttheorie (1959) 69 ff.; F. Sörbom, Mimesis and Art (1966).

<sup>120</sup> Bei Hdt. 6, 131 werden *nur* die politischen Verhältnisse besprochen.

<sup>121</sup> Hierzu etwa B. Fehr, Die Tyrannentöter (1984).

ten) erlebte auch die griechische Kultur einen mächtigen Aufschwung: Philosophie, Geschichtsschreibung und Drama entwickeln sich ausserordentlich schnell und führen sehr bald auch zu einer kulturellen Vormachtstellung Athens im griechischen Raum.

Mit der Beschäftigung des Kampfes gegen die äussere Bedrohung und des Krieges im allgemeinen gewinnen wieder vermehrt Vasenbilder<sup>122</sup>, (heute verlorene) Tafelbilder<sup>123</sup> oder grossflächige Wandmalerei<sup>124</sup> mit entsprechender Thematik an Terrain;<sup>125</sup> die zeitgemässen Aussagen werden explizit dargestellt, mythologischen Szenen angeglichen und/oder dementsprechend verbrämt; die Grossplastik steuert in den folgenden Jahrzehnten auf einen ersten Höhepunkt zu.<sup>126</sup>

Als sicherlich wichtigste Entdeckungen gelten Ponderation und Bewegung, das Wechselspiel von Tragen und Lasten des Körpers; auch wird die Emotion<sup>127</sup> als wichtigster Bestandteil des künstlerischen Repertoires erkannt und besonders durch die Mimik ausgedrückt. Die grossformatigen Plastiken verlieren zusehends ihre noch etwas statische Haltung und üben sich bereits in vorher ungewohnten Bewegungen.<sup>128</sup> Die neuen Erkenntnisse aus der Plastik fliessen direkt in die Vasenmalerei ein, und so ermöglicht der Kontrapost eine dynamische Bewegungs- und somit Handlungsfreiheit. Spuren archaischer Zitate, die sich mit den Innovationen der Epoche mischen, finden sich recht anschaulich etwa auf einer Schale des Penthesilea-Malers<sup>129</sup> wieder: betrachtet man die Gestalt des Tityos und seiner Mutter Ge, so fällt eine gewisse Schwere im Körper des Niedergebrochenen wie in der Figur seiner sich verhüllenden Mutter auf. Hingegen ist der angreifende Apollon äusserst dynamisch wiedergegeben; mit leichtem, federndem Schritt tritt er an seine Gegner heran und ist eben im Begriffe, ihn mit dem Schwert, das er in der Rechten zum Hieb über der linken Schulter angespannt hält, niederzuhauen. Zusätzlich ist ein deutliches Raumbewusstsein zu bemerken, denn die handelnden Figuren befinden sich nicht mehr nur in einer Ebene, sondern sind leicht in den Raum gesetzt; das Prinzip der archaischen *Isokephalie* ist hier schon aufgehoben. An dem Grossteil der Vasenbilder dieser Zeit sind die neuen Gestaltungsprinzipien zu erkennen und werden weiter verfeinert. Diese Innovationen, die sicherlich von der Dramatik der Stücke des Aischylos und seiner Zeitgenossen begünstigt wurden, werden nun von den Malern des Grossformates aufgegriffen. Die spannungsgeladenen, dramatischen Situationen von Göttern und Menschen können nun mit neuen Ausdrucksmöglichkeiten abgebildet werden; die sich schon im 6. Jahrhundert v. Chr. abzeichnende Loslösung der Tafelmalerei von der Vasenmalerei tritt nun ein und der Künstler hat die Möglichkeit, nicht nur auf beschränktem Raum sein Können zu zeigen, sondern dies auch im Grossformat zu beweisen. „So ergibt sich zum ersten Mal in der Geschichte der griechischen Malerei ein Zwiespalt zwischen monumentaler Malerei und Ge-

---

<sup>122</sup> z. B. Simon, Vasen XXXVIII, 160 oder beispielsweise Sparkes 99.

<sup>123</sup> Etwa das Bild des Überganges der Truppen des Dareios I. über den Bosporus von Mandrokles. Hierzu Hdt. 4, 87, Anth. Pal. 6, 341.

<sup>124</sup> z. B. Ausstattung der Lesche der Knidier, Plut. Mor. 436. Plin. nat. 35, 59.

<sup>125</sup> Furtwängler, Dornauszieher 96.

<sup>126</sup> Fuchs 44.

<sup>127</sup> Fehr, Bewegungsweisen 27.

<sup>128</sup> z. B. der Diskobol von Myron.

<sup>129</sup> Simon, Vasen XLII / 183.



*fäβmalerei, der nie mehr ganz überwunden wurde.*"<sup>130</sup> Wahrscheinlich begünstigt diese Entwicklung den Niedergang der Keramikbemalung vor allem im 4. Jahrhundert v. Chr., wo wir das Genre nicht mehr in der Vasenmalerei greifen können, sondern auf die Terrakotten ausweichen müssen.

Die Tafelmalerei, die sich seit dem 6. Jahrhundert kontinuierlich entwickelte, beginnt sich also Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. endgültig aus ihrem Schattendasein zu erheben und findet in Athen schon relativ früh mit Mikon und Polygnot zu einer bemerkenswerten Höhe;<sup>131</sup> bezeichnenderweise finden sich Tonpinakes in klassischer Zeit kaum noch.<sup>132</sup>

Die Plastik brilliert nun mit hervorragenden „klassischen“ Statuen, die grösstenteils der Mythologie zuzuweisen sind, und nicht immer können andere Bildwerke ihres Kontextes wegen einwandfrei dem Genre zugeordnet werden;<sup>133</sup> ihre Zuordnung zu dieser Gattung erweist sich in vielen Fällen als sehr schwierig und problematisch.

Verweilen wir aber noch ein wenig bei der Plastik des 5. Jahrhunderts v. Chr.; es ist die eigentliche Blütezeit der griechischen Bildhauerkunst, und sofort verknüpfen wir mit ihr den Namen Phidias, Myron und Polyklet. Um die Jahrhundertmitte kommt es zum Übergang von Strengem Stil zur Hochklassik; *„die hochklassische Kunst verband auf einem hohen Reflexionsniveau Tradition und Innovation, retardierende und zukunftsweisende Elemente und schuf dadurch - auch für die kommenden Epochen - ein breites Spektrum formaler Möglichkeiten“*.<sup>134</sup> Allerdings lässt die *„hohe, vorzugsweise religiöse Richtung“*<sup>135</sup>, wie sie etwa Phidias vertrat, Skulpturen oder Gruppen mit genrehaften Zügen kaum entstehen. Bei Myron - einem Zeitgenossen - liegen die Dinge anders; Ziel seiner Kunst ist es, dem Betrachter eine Momentaufnahme des Menschen zu geben. Sein Repertoire umfasste neben Götter-, Athleten- und Heroenbildern auch Bildnisse von Epigrammatikern und wegen ihrer Naturnähe vielbesungene Tierdarstellungen.<sup>136</sup> Wir können einige dieser Bildwerke durchaus dem Genre zurechnen<sup>137</sup>, wenngleich sie auch als beliebige Alltagsszenen ein wenig zu idealisiert scheinen. Noch schwieriger wird es, einzelne Skulpturen dieser Epoche dem Genre zuzuschreiben, wenn wir das Ringen um die Darstellung des idealen Körpers als Ausdruck der kultischen Verehrung verstehen; nichts stünde in krasserem Widerspruch zur „Realitätslust“ des Genres als die Idealisierung und Vergöttlichung des menschlichen Körpers. Nach Plinius sind uns zwei (offenbar dem Genre verhaftete) Werke seines Sohnes und Schülers Lykios<sup>138</sup> leider nur mehr in literarischer Form überliefert: ein Knabe, der ein Weihwasserbecken trägt<sup>139</sup> und die Statue eines Knaben, der erlösch-

---

<sup>130</sup> Kraiker 71.

<sup>131</sup> Ausführlich besprochen bei E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen II* (1923) 635 ff.

<sup>132</sup> Scheibler, GrM 81.

<sup>133</sup> Furtwängler, *Dornauszieher* 76 f.

<sup>134</sup> A. H. Borbein, *Die bildende Kunst Athens im 5. und 4. Jh. v. Chr.*, in: W. Eder (Hrsg.), *Die athenische Demokratie im 4. Jh. v. Chr.* (1995) 433.

<sup>135</sup> Furtwängler, *Dornauszieher* 78.

<sup>136</sup> *Der Kleine Pauly* 3 (1979) 1523 s. v. Myron (Groß).

<sup>137</sup> So etwa den Diskobol.

<sup>138</sup> RE XIII 2 (1927) 2293 s. v. Lykios (Lippold).

<sup>139</sup> Furtwängler, *Dornauszieher* 78 f.

des Feuer zum Räuchern anbläst.<sup>140</sup> Bei Letzterem dürfte alles Interesse in dem scharf gefassten Moment der Handlung selbst gelegen haben - wir können dies annehmen, da Lykios wohl nach den Prinzipien seines Vaters gearbeitet hat.

Ebenfalls zu den Statuen des myronischen Umkreises gehört der *splanchnoptes*, der „Eingeweideröster“ des zypriotischen Künstlers Styppax.<sup>141</sup>

Nicht ganz einfach ist es, diese drei verlorenen Kunstwerke zweifelsfrei dem Genre zuzurechnen. Allen drei Figuren bzw. Statuen ist die religiöse Sphäre eigen; sie gehören in den Bereich der Opferdiener, denen eindeutige Attribute zugeordnet sind; beim Ersten ist es das Weihwasserbecken, der Zweite hat die Aufgabe, das Altarfeuer nicht ausgehen zu lassen, der Dritte ist damit beschäftigt, die Reste des Opferfleisches zu rösten und danach zu verteilen. Allen Handlungen liegt eine sakrale, also *zweckgebundene* Aufgabe zugrunde. Wenn wir aber von Genredarstellungen an sich sprechen, denken wir zuerst an *zweckfreie* Darstellungen, und hierin liegt das grosse Problem der richtigen Zuordnung. Wie wir bei unserer Definition gesehen haben (S. 12), ist das Genre eine Momentaufnahme menschlichen Lebens, streng gegenüber Mythos und historischen Begebenheiten abgegrenzt; die Frage aber, inwiefern nun Opferdiener in diese Gattung passen, ist schwer zu entscheiden; persönlich würde ich dies in Hinblick auf das *zweckfreie* Genre verneinen. Ebenfalls in diesen Kontext gehören unter anderem die Kanephoren<sup>142</sup> des Polyklet; doch auch sie dürften dem Kultus verpflichtet gewesen sein.

Ob manche Meisterwerke Polyklets überhaupt unserer Gattung entsprechen, kann im Rahmen dieser Diplomarbeit nicht geklärt werden, zumal wir uns nicht auf eine Spezialuntersuchung konzentrieren, sondern uns dem Phänomen in möglichst breiter Weise annähern wollen. Auf alle Fälle scheint sich dieser Bildhauer weniger den originellen Abbildungen von menschlichen Situationen als der äussersten Vollendung des menschlichen Körpers gewidmet zu haben. Genrehafte Züge tauchen daher nur selten auf (wie z. B. das Anlegen der Siegesbinde), denn sie würden durch die ohnehin übermächtige Körperbetonung nahezu aufgehoben. Dennoch zeigt gerade der ΔΙΑΔΟΥΜΕΝΟΣ, wahrscheinlich ein deutlich späteres Werk des Polyklet, eine Neuorientierung in der Kunst der Klassik und weist schon den Weg in die Spätklassik.<sup>143</sup>

Im Aufbau dieser Skulptur ist eine gewisse Gewichtsverlagerung zu bemerken; nicht mehr ganz so strikt wird der Aufbau der Körpermassen um die Mittelachsen angelegt, sie scheinen sich mehr zur Standbeinseite hin zu neigen. Unterstrichen wird dieser Eindruck auch dadurch, dass die Neigung und Wendung des Kopfes in Richtung der sich tiefer senkenden Schulter verläuft; hier ist eine ganz leichte Veränderung im *Gestaltlrhythmus* zu erkennen. Wie Alscher überzeugend darlegt, besteht der Unterschied dieser zwei, in Kopien überlieferten Meisterwerke darin, dass der ΔΟΥΡΥΦΟΡΟΣ einem *Körperrrhythmus* folgt, der Diadumenos aber einem *Konturenrhythmus*. In letzterem wirkt die Gestalt mehr in ihrem Umriss als durch das Kraftzentrum, das dem Körper innewohnt; weniger Gewicht wird auf Wölbung und Tiefe gelegt, weswegen auch die gesamte Figur an Dynamik und Spannung verliert. Das *Energiezentrum*, das beim Anblick des Doryphoros so augenscheinlich hervortritt, verliert beim Diadumenos an Stärke und Wirksamkeit; die haptische Formgesin-

---

<sup>140</sup> Plin. nat. 34, 79.

<sup>141</sup> RE IVA 1 (1931) 454 s. v. Styppax (Lippold), sowie Plin. nat. 34, 81.

<sup>142</sup> Wenn sie überhaupt Polyklet zugeschrieben werden können. Quellen hierzu Cic. Verr. 2, 4, 3, 5 und in diesem Sinne auch Symm. epist. 1, 23.

<sup>143</sup> Folgendes nach L. Alscher, Griechische Plastik III (1955) 14 f.

nung der Klassik wird zugunsten des optischen Phänomens der Erscheinung verschoben und schliesslich am Übergang zwischen Spätklassik und Hellenismus ganz aufgegeben.<sup>144</sup>

Zusammenfassend ist zu sagen, dass im Zentrum der polykletischen Schöpfungen allein die richtige Wiedergabe idealer Körperproportionen und ihr Verhältnis zueinander (*κavών*) steht.

Eine Ausnahme könnten vielleicht zwei verlorene Kunstwerke<sup>145</sup> gewesen sein, ein *nudum talo incessentem* und eine Gruppe (?) zweier mit Knöcheln spielender Knaben; letztere dürften an Formvollendung den antiken Betrachter geradezu in Entzücken versetzt haben, wenn wir dem „Urteil der Mehrheit“ (*hoc opere nullum obsolutius plerique iudicant*) Glauben schenken wollen. Die vermutete Freude am Idealen und an der Möglichkeit, sie mathematisch zu fassen, scheint aber auch bei diesen Schöpfungen die Hauptrolle gespielt zu haben, denn: „*wir können uns nun zwar bei den sehr verschiedenen Arten des Knöchelspiels im Altertum durchaus keine bestimmte Vorstellung von Haltung und Motiv der Knaben machen; doch dürfen wir aus der Richtung Polyklets schließen, dass im Gegensatz zu jenen Myronischen Werken das Interesse der Gruppe im lebendigen Moment der Handlung nicht bestand, wohl aber in der harmonisch abgemessenen Linienführung des ganzen und der schönen Durchbildung des Einzelnen.*“<sup>146</sup> Leider sind uns beide Werke verloren und somit alle Mutmassungen rein hypothetischer Natur; die Nachrichten über diese offensichtlich sehr bedeutsamen Werke zeigen aber, dass Polyklet für die Bildung des monumentalen Genres von nicht zu unterschätzender Bedeutung gewesen sein muss. Brunn weist auch auf die Tatsache hin, dass die Künstler im Umfeld des Polyklet weniger, als es vielleicht in Athen der Fall war, dem Staat verpflichtet waren, und eher als Privatpersonen Kunstwerke schaffen konnten.<sup>147</sup> Ob sich aber daraus eine andere Kunstauffassung ableiten lässt oder man auf eine andere Wahl der Motive schliessen kann, ist mehr als fraglich. Erwiesen scheint hingegen, dass, wie Furtwängler behauptet<sup>148</sup>, beide Schulen (die attische wie auch die peloponnesische) bei gleicher Behandlung von Form und Inhalt verschiedenen Temperamentes gewesen sind.



Lang ist die Liste der Künstler und ihrer plastischen Schöpfungen in den folgenden Jahrzehnten; sie ist aber recht unergiebig, was die Anzahl an erhaltenen Genredarstellungen betrifft. Plinius ist uns aber auch hier für die verlorenen genrehaften Skulpturen eine grosse Hilfe: anhand seiner zahlreichen Beschreibungen von Kunstwerken gelingt es uns, das Genre in der Plastik weiterzuverfolgen.

Mit der Niederlage Athens im peloponnesischen Krieg und dem daraus folgenden Zusammenbruch findet auch das attische Künstlerzentrum sein Ende. Politisch gesehen ist die grosse Verliererin dieser Kriege und Wirren die Polis: die in den vorhergegangenen Jahrzehnten hart erkämpfte Autonomie - die Selbstbehauptung der einzelnen Stadtstaaten - weicht immer mehr einer Abhängigkeit von dem jeweiligen Hegemon. Das repräsentative Selbstbewusstsein einzelner Poleis scheint einer seltsamen Resignation zu weichen, und

---

<sup>144</sup> Alscher III 15.

<sup>145</sup> Plin. nat. 34, 55.

<sup>146</sup> Furtwängler, Dornauszieher 80.

<sup>147</sup> Brunn I 310.

<sup>148</sup> Furtwängler, Dornauszieher 81.

mit ihr schwindet auch die Überzeugungskraft ihrer Kunstwerke.<sup>149</sup> Im Grunde ist die bildende Kunst des gesamten 5. Jahrhunderts v. Chr. nichts anderes als das Spiegelbild des gesellschaftlichen Selbstverständnisses der einzelnen Stadtstaaten und im besonderen Athens; es gibt ihr ganzes Streben nach politisch-moralischer Vollkommenheit wieder, das mit dem Begriff *καλοκάγαθία* umschrieben wird. Insofern ist der Kanon, dem die Kunstwerke jener Zeit unterworfen waren, Ausdruck für die „*anerzogenen und in der Öffentlichkeit praktizierten Verhaltensweisen*.“<sup>150</sup> Dieses Prinzip wird durch die Erfahrungen, die die Katastrophe des peloponnesischen Krieges mit sich brachten, ausser Kraft gesetzt und weicht nun einer völlig neuen Kunstauffassung.

Die Krise des peloponnesischen Krieges<sup>151</sup> bringt, wie gesagt, einen tiefgreifenden Strukturwechsel mit sich;<sup>152</sup> das ausgewogene soziale, politische und religiöse Gefüge - das ganze Wertesystem des 5. Jahrhunderts - gerät ins Wanken und wird hinterfragt. Überhaupt scheint die Skepsis<sup>153</sup> das Merkmal dieser Zeit zu sein: Fragen zur idealen Staatsform, zu Ethik und anderen grundlegenden Problemen werden durch philosophische Diskurse erläutert und diskutiert; die Philosophie erlebt einen kräftigen Aufschwung, die entstehenden Schulen<sup>154</sup> werden zu wichtigen Bildungsinstitutionen.

Mit dem allmählichen Verfall der Poliskultur<sup>155</sup> - es gelang Perikles, diese Entwicklung in Athen noch ein wenig hinauszuzögern - lockerten sich auch die Bindungen des Einzelnen an die Stadt;<sup>156</sup> der mit der Niederlage aber nur langsam verbundene wirtschaftliche und finanzielle Niedergang hatte indes zur Folge, dass sich die Polisinteressen mit denen einzelner Vermögender und aufstrebender Potentaten ständig kreuzten. Es scheint heute geklärt zu sein, dass gerade in der Übergangsepoche zum Hellenismus die offiziellen Aufträge zugunsten der privaten - aufgrund der leeren Staatskassen und wegen der allzu vielen und prestigeträchtigen Bauvorhaben mit deren Ausschmückungen - zurückgingen; die Figur des Künstlers gewinnt mit dieser Entwicklung eine enorme Aufwertung. War er in den vergangenen Jahrhunderten als Handwerker<sup>157</sup> faktisch an seinen Auftrag und seine Entlohnung gebunden, so ändert sich dies nun schlagartig: er folgt dem Ruf der Herausforderung und des in Aussicht gestellten Vermögens. Die neu entstehenden Fürs-

---

<sup>149</sup> Wir haben diese sich abzeichnende Entwicklung schon bei der kurzen Erwähnung des Diadumenos (S. 27) angesprochen.

<sup>150</sup> Zanker 18.

<sup>151</sup> Der nun eintretende Formenwandel scheint eine direkte Verbindung zu den Geschehnissen des Peloponnesischen Krieges aufzuweisen bzw. die Reaktion darauf zu sein; auch für die unmittelbaren Zeitzeugen dieses Krieges wie Thukydides, Aristophanes und Platon war ein Zusammenhang zwischen Niedergang der Poliskultur und dem neuen Ausdruck in der Kunst gegeben.

<sup>152</sup> Was nicht unbedingt zu heissen hat, dass dieser Strukturwandel unmittelbar mit dem Kriegsbeginn oder kurz danach einsetzte, denn nach Protzmann 169, *wurden die Stilformen des Reichen Stils schon während der Parthenongeneration vorbereitet*.

<sup>153</sup> Der Kleine Pauly 5 (1979) 226 s. v. Skepsis, Skeptiker (Dörrie).

<sup>154</sup> B. Russell, *Philosophie des Abendlandes* (2001) 104 ff.; besonders aber C. Habicht, *Athen. Die Geschichte der Stadt in hellenistischer Zeit* (1995) 111 ff.

<sup>155</sup> H. Bengtson, *Griechische Geschichte*, in: HdAW III 4 (1950) 266.

<sup>156</sup> B. Hintzen-Bohlen, *Herrscherrepräsentation im Hellenismus*, in: *Arbeiten zur Archäologie*, 1992, 23 f.

<sup>157</sup> Zur Rolle des Handwerkers: I. Schreiber, *Griechische Töpferkunst* (1983) 120 ff.; Mannack, *Vasenmalerei* 30 ff.; das angeführte Thema sehr ausführlich besprochen bei H. Lauter, *Zur gesellschaftlichen Stellung des bildenden Künstlers in der griechischen Klassik* (1974).

tenhöfe<sup>158</sup> treten in Konkurrenz zu den alten Stadtstaaten, und es liegt nun an dem Künstler, sich für das lukrativste Angebot zu entscheiden. Viele Beispiele aus Philosophie, Literatur und Malerei belegen diese Praxis und dürften auch das rasche politische und kulturelle Aufsteigen verschiedener Höfe hinlänglich erklären und sicherlich auch den endgültigen Zusammenbruch des attischen Künstlerzentrums. Wie oben schon angedeutet, gehört zu den Kennzeichen der neuen Epoche, „*dass sich der Mensch als Ich, als Einzelwesen, von dem Kollektivwesen des Polis emanzipiert*.“<sup>159</sup> in ganz besonderem Masse trifft dies auf die Künstler des 4. Jahrhunderts v. Chr. zu, wie uns viele Anekdoten über sie verraten.<sup>160</sup>

In der bildenden Kunst kommt es ab 420 v. Chr. zu einem Stilpluralismus, der sich im sogenannten „Reichen Stil“ manifestiert.<sup>161</sup> Die Spätclassik und in besonderem Masse die beginnende hellenistische Kunst überwindet schliesslich die kanonische Strenge der Klassik, und Sujets aus Mythos, Literatur und Theater gewinnen an Bedeutung. Zu den künstlerischen Neuerungen am Ende des 5. und zu Beginn des 4. Jahrhunderts v. Chr. gehört nun auch - nachdem die perfekte Form des menschlichen Körpers gefunden ist - den dargestellten Figuren seelischen Ausdruck<sup>162</sup> zu verleihen; überhaupt wird die Überspanntheit und das weichliche Sentiment<sup>163</sup> im Reichen Stil geradezu auf die Spitze getrieben, wenn wir beispielsweise die Erzeugnisse des Meidias-Malers betrachten.<sup>164</sup> Offensichtlich aber war es der vermögenden Klientel - und nicht nur dieser - äusserst wichtig, nach siebenundzwanzig zermürenden Kriegsjahren und der allgemeinen Erschöpfung Abstand von der kriegsbetonten Realität zu gewinnen und sich in phantasievolle Träume flüchten zu können. Auch hier fällt wiederum auf (wie bei der langsamen Ausbildung zur Hochklassik), *dass ein eigentliches Genre in der Kunst fehlt*; viele Szenen erinnern ein wenig an das auf S. 24 kurz erwähnte mythologische Genre (im Reichen Stil meist auf verspielte, unbeschwerte Hirten-, Satyr- und Nymphendarstellungen reduziert), die harte Lebensrealität hingegen (wie wir sie auf den Vasen des 5. Jahrhunderts gespiegelt finden) fehlt fast vollständig.

Für einzelne Genredarstellungen (nach unserer Definition) dürfte besonders Leochares<sup>165</sup>, der offenbar seinen Figuren in besonderer Weise Anmut einhauchen konnte, bedeutend gewesen sein. So etwa ist bei Plinius<sup>166</sup> von einem Werk die Rede, das den in der Komödie verspotteten Sklavenhändler Lykiskos zeigte, wie er *mit dem Ausdruck der schlauesten Verschmitztheit*<sup>167</sup> einen Knaben zum Verkauf feilbot.

---

<sup>158</sup> Scheibler, GrM 14 ff.

<sup>159</sup> Protzmann 170.

<sup>160</sup> Neben Overbeck, Schriftquellen siehe auch K. Gschwantler, Zeuxis und Parrhasios (Diss. Graz 1975).

<sup>161</sup> Am besten an den Friesen von Phigalia Bassai zu erkennen. Vgl. hierzu: J. Charbonneaux, Das klassische Griechenland (1984<sup>2</sup>) 181.

<sup>162</sup> Xen. Mem. 3, 10, 1 ff.

<sup>163</sup> Scheibler, GrM 116.

<sup>164</sup> Zur Charakteristik der Keramikbemalung im Reichen Stil siehe Simon 145 ff., im besonderen aber zu Meidias 148 ff. und U. Knigge, Aison, der Meidiasmaler, AM 90, 1975, 138 ff.

<sup>165</sup> RE XII 2 (1925) 1992 ff. s. v. Leochares (Lippold).

<sup>166</sup> Plin. nat. 34, 80.

<sup>167</sup> Furtwängler, Dornauszieher 83, und Brunn I 388.

Als bedeutsamste Innovation dieser neuen Kunstauffassung sind, neben φαντασία<sup>168</sup> und bewussten Rückgriffen auf archaische Zitate,<sup>169</sup> „die optische Überredung des Auges zum Mitspiel, der Illusionismus bzw. die Schaffung einer Scheinwelt zwischen Objekt und Betrachter, Ausschaltung der plastischen Tastbarkeit und damit des Körpergefühls zugunsten neuer Allmächtigkeit des Gesichtssinnes.“<sup>170</sup> Die Kunstwerke haben jetzt nicht mehr ihre noch vor einigen Jahrzehnten so eindeutige Artikulation, sondern verlieren sich geradezu in Schwärmerei und sinnliche Verdichtung der äusseren Linienführung; der Betrachter taucht in eine Aura ein, die ihn durch die „Suggestion des Mitschwingens“, die das Betrachten der Bilderwelten mit sich bringt, zum Träumen verführt.

Tatsächlich wurde im Reichen Stil das Fundament für die völlig neue bildnerische Erfahrung des Illusionismus (ἰλλάγη: Illusion, Täuschung) gelegt, der schliesslich zwei bis drei Generationen später zur Ausbildung des Realismus führte. Die entscheidende Rolle bei der Entstehung der neuen und richtungsweisenden Realitätsauffassung spielt dabei die Philosophie um 400<sup>171</sup>, von der sich auch die berühmten Maler dieser Epoche, allen voran Zeuxis und Parrhasios beeinflussen liessen.

Wir befinden uns am Übergang zum 4. Jahrhundert v. Chr., und noch zu Beginn des neuen Jahrhunderts finden wir in nahezu allen Kunstgattungen die Freude an „manieristischer Übersteigerung“ und „barocker Formensprache“<sup>172</sup>. Immerhin hält sich dieser äusserst verfeinerte und aufwendige „Manierismus“ fast fünfzig Jahre und wird erst von der folgenden Künstlergeneration um etwa 370 v. Chr. abgelöst. Man könnte bei dieser neuen, ab ca. 370 v. Chr. eintretenden Stilveränderung geradezu von einer Pendelbewegung sprechen, denn die Entwicklung läuft geradewegs auf eine „neue Sachlichkeit“ zu.

Euphranor bringt diese neue Kunstauffassung mit dem bei Plinius überlieferten Aphorismus über den Theseus des Parrhasios auf den Punkt<sup>173</sup>: „... opera eius sunt . . . . Theseus, in quod dixit eundem apud Parrhasium rosa pastum esse, suum vero carne.“

Sehr schwierig ist es aber, die Epochen, die wir gewohnt sind, mit Jahrhunderten gleichzusetzen<sup>174</sup>, gegeneinander abzugrenzen und sie zu bewerten. Der Übergang zwischen den Jahrhunderten scheint für die antike Philosophie fliessend gewesen zu sein, jedenfalls sieht die antike „Kunstgeschichte“ nicht nur *einen* Höhepunkt in der griechischen Kunst während des 5. und 4. Jahrhunderts, sondern bemerkt deren *zwei* und sieht sowohl „in der Epoche des Phidias wie in der Epoche Lysipps, d.h. in der Zeit des Perikles wie in der Alexanders je einen Kulminationspunkt.“<sup>175</sup>

Inmitten des 4. Jahrhunderts v. Chr. steht Lysipp, den man gerade wegen der Vielzahl und Variationen seiner Plastiken auch als *Bildhauer des Genres* bezeichnen kann. Nach Plini-

---

<sup>168</sup> B. Andreae, Skulptur des Hellenismus (2001) 29; F. Junius, The Literature of Classical Art (Hrsg. K. Aldrich - Ph. Fehl (1991) 388 s. v. φαντασία.

<sup>169</sup> A. Leibundgut, Retrospektive Tendenzen im 5. Jh. v. Chr. und ihre Aussage, in: Grimm (Hrsg.) 10. TrWPr, Mainz 1989, 28 ff.

<sup>170</sup> Protzmann 173.

<sup>171</sup> L. Alscher, Symptome der Wandlung an Werken griechischer Freiplastik aus dem späten 5. Jh. v. u. Z., in: Hellenische Poleis III (1974) 1492 ff.

<sup>172</sup> Zu den vielleicht veralteten Begriffen vom antiken Barock und Rokoko sowie zur Formensprache einzelner Kunstwerke siehe W. Klein, Vom antiken Rokoko (1921).

<sup>173</sup> Plin. nat. 35, 129.

<sup>174</sup> Borbein 433.

<sup>175</sup> Borbein 430.

us<sup>176</sup> ist die Charakteristik seiner Figuren nicht mehr nur das getreue Abbild des Menschen, so wie er tatsächlich ist, sondern wie der Künstler ihn sieht; entsprechend sind bei ihm die Körper länger, gestreckter, hagerer, die Köpfe kleiner.<sup>177</sup> Bedeutend für die Kunstgeschichte ist vor allem der nun beginnende *Realismus*, den Lysipp einläutet; nicht mehr nur „überidealisierte“ Menschen- und Götterfiguren in der „massvollen Idealität“ bevölkern die öffentlichen Plätze, wichtig wird für die Künstler der kommenden Generationen die von Lysipp angeregte Darstellung der *momentanen Erregung*.<sup>178</sup> Das *alltägliche* Empfinden zeichnet nun auch die Helden der Mythologie aus (!); allen in dieser Epoche geschaffenen Kunstwerken ist der Ausdruck der unmittelbaren Wirklichkeit eigen.<sup>179</sup>

Als ausgewiesenes Genrebild dürfte Lysipps (heute verlorene) „betrunkene Flötenspielerin“<sup>180</sup> anzusehen sein; eine Skulptur, die wohl des „ausgefallenen“ Themas wegen ihre Aufstellung im privaten Bereich - etwa in einem Speisesaal - gefunden haben wird. Zahlreich werden nun die Werke, die zur Privatdekoration bestimmt sind, und vorzugsweise sind es betrunkene Frauen, die offenbar dem Geschmack der Zeit in besonderer Weise entsprechen.<sup>181</sup>

Ein eventuelles Referenzbild zur verlorenen lysippschen Skulptur finden wir auf einer Vase aus dem 4. Jahrhundert v. Chr.<sup>182</sup>, die in der Eremitage in St. Petersburg aufbewahrt wird. Das Bild zeigt eine heitere Alltagsszene nach einem Gelage; aus einer Laube, die mit Efeu-Girlanden und goldenen Früchten geschmückt ist, treten fünf Figuren heraus; sie alle stehen im Begriff, in heiterem *κῶμος* nach rechts abzugehen. Den Zug führt ein spärlich bekleideter Jüngling an, der ein Himation lässig über die linke Schulter geworfen trägt; beide Arme sind so über seinem Kopf hochgeworfen, dass anzunehmen ist, dass seine Hände in einem bestimmten musikalischen Rhythmus zusammenschlagen. In den Haaren trägt er, wie alle anderen abgebildeten Personen, ein goldenes Band, das mit Beeren und Blättern verziert ist; dicht an ihn anschliessend und seinen Blick nach rückwärts gewandt, folgt im Tanzschritt ein bärtiger, nicht mehr ganz jugendlicher Mann; auch er hat sein Himation über die linke Schulter geworfen und hält, im Gegensatz zum Jüngling, in seiner Rechten einen kurzen Stab erhoben. Nun folgt die Flötenspielerin:<sup>183</sup> ganz in ihr Tun vertieft, schreitet sie in ruhiger, konzentrierter Haltung; auch sie trägt das goldene Diadem hoch in den Haaren, zusätzlich ziert ihr Haupt noch eine *στεφάνη* und eine

---

<sup>176</sup> Plin. nat. 34, 65.

<sup>177</sup> Der Kleine Pauly 3 (1979) 843 s. v. Lysippos (Gross). Wir finden diese Art, Menschen zu malen, in moderner Zeit beispielsweise in der Renaissance wieder, besonders ausgeprägt aber ist diese Darstellung bei El Greco, wie wir später sehen werden.

<sup>178</sup> Furtwängler, Dornauszieher 85.

<sup>179</sup> Weswegen auch G. Günther in ihrer Dissertation (vgl. Fußnote 112 auf Seite 24) von einem mythologischen Genre spricht; selbst den standhaftesten Göttern, tapfersten Helden und siegreichsten Kriegen werden zutiefst menschliche Züge verliehen; vgl. hierzu etwa Simon, Vasen, Abb. 210-233.

<sup>180</sup> Plin. nat. 34, 63.

<sup>181</sup> Furtwängler, Dornauszieher 84.

<sup>182</sup> Ausführlich besprochen wird dieses Kunstwerk bei L. Stephani, *Compte rendu de la commission archéologique pour l'année 1868*, 79 ff.; siehe auch L. Stephani, *Die Vasensammlung der kaiserlichen Eremitage II* (1869) Abb. 356. Eine nicht besonders gute Aufnahme dieser Prunkvase bei I. Peschel, *Die Hetäre bei Symposion und Komos in der attisch-rotfigurigen Vasenmalerei des 6.-4. Jahrhunderts v. Chr.*, Europäische Hochschulschriften Bd. 13 (1987) Tafel 285.

<sup>183</sup> Peschel, *Komos und Symposion* 341 ff.

ὀπισθοσφενδόνῃ<sup>184</sup>, ebenso wie das Diadem sind ihr Ohrgehänge, die Halskette und die Armbänder goldfarben. Das Mädchen, in Chiton und Himation gekleidet, bläst ruhig, scheinbar ohne den Rummel, der um sie anzuschwellen beginnt, wahrzunehmen, die Doppelaulos. Hinter ihr, den Abschluss dieser fidelen Gruppe bildend, schreitet wiederum ein Jüngling, der dem Anführer der ausgelassenen Prozession nachgebildet ist, ausser dass dieser einen kurzen Stab in seiner Rechten hält und zu einem bärtigen Mann zurückblickt, der mit ausgelassenen Sprüngen den Zug beschliesst. Letzterer ist mit einem Obergewand bekleidet und führt, wie die anderen zwei Männer, in seiner Rechten einen kurzen Stab. Die Rückseite dieser Vase, obwohl ein wenig nachlässiger gearbeitet, zeigt offenbar die Fortsetzung des fröhlichen Zuges, wie die Ausrichtung vermuten lässt; den Figuren ist eine bewegtere Haltung als auf der Vorderseite eigen, zudem sind sie nun mit Obergewändern und schmalen Haarbändern versehen.

Zum Aufbau der Szene ist zu bemerken, dass die besprochene Darstellungsweise des Komos nicht dem (seit dem 6. Jahrhundert v. Chr.) üblichen Kanon entspricht, sondern eine Neuerung aufweist: sie vermittelt hier einen *räumlichen Eindruck des Geschehens*. Die ganze Szene ist in drei Ebenen, in Vorder-, Mittel- und Hintergrund, aufgeteilt (Anisokephalie); der Vordergrund - das untere Register der Bildfläche - gehört der efeubehangenen Laube mit Klinen und zwei Symposiasten; der Blick ist von hier gegen den Mittelgrund gerichtet, den die Flötenspielerin, die von ihren Begleitern, die sich teils auf ihrem Darstellungsniveau, teils im Hintergrund befinden, einnimmt. Immer wieder kommt es zu Überschneidungen der einzelnen Ebenen mit ihren figürlichen Darstellungen, so dass sich auf den Betrachter der fröhliche Charakter des Festzuges überträgt; erzielt wird diese Wirkung aber nicht nur durch das optisch-perspektivische Moment der Figuren, sondern auch durch die versuchte dreidimensionale Darstellung der Laube.<sup>185</sup>

Eine Vielzahl anderer Vasenbilder des 4. Jahrhunderts v. Chr. zeigt ähnliche Szenen, und mit ihnen allen kehrt das gleiche Motiv, wenngleich auch in gewisser Modifizierung, wieder:<sup>186</sup> ein heiterer, ja ausgelassener Zug von Jünglingen und Männern, die durch die nächtlichen Straßen ziehen und in ihre Mitte eine Flötenbläserin aufgenommen haben, die von ihnen mehr oder weniger bedrängt wird.<sup>187</sup> Allerdings wird bei den meisten Abbildungen (aufgrund ihrer eindeutigen Ikonographie) klar, dass sie mit dem Kult des Dionysos in Verbindung stehen, und immer wieder ist Eros<sup>188</sup> mit im Spiel;<sup>189</sup> somit wäre diesen Abbildungen eine eindeutige Zuschreibung zum Genre abzusprechen.

<sup>184</sup> Der hintere Teil der σφενδόνῃ, eines Frauenschmucks: Binde, die vorn wesentlich breiter als hinten ist; vgl. hierzu Poll. 5, 96.

<sup>185</sup> In diesem Zusammenhang muss hier erwähnt werden, dass dieser räumliche Eindruck auf die Innovation der perspektivischen Bühnenmalerei (σκενογραφία) des Samiers Agatharchos zurückgeht. Siehe auch Kapitel IV, 2, β, Seite 74.

<sup>186</sup> Siehe etwa A. D. Trendall - A. Cambitoglou, *The red-figured vases of Apulia I* (1978) Pl. 25, 3; 40, 5 und besonders Peschel, *Komos und Symposion*, Tafeln 256-293.

<sup>187</sup> Quellen zu dem ausgelassenen Treiben des Komos finden sich unter anderem bei: Athen. 1, 27D, 12, 532C, 13, 576F, 587C und 607D; Aristoph. Vesp. 1216, 1368 und Thesm. 1172; Poll. 4, 100; Plat. symp. 176e und 212c; Plat. Th. 173D; Xen. Symp. 2, 1; Lukian. Saturn. 4 und hist. conscr. 28; Cl. Aelian var. hist. 7, 2 und 8, 1; Plut. Quaest. Sympos. 2, 10 und 7, 7-8; Diog. Laert. 7, 1, 13; Plaut. Aul. 3, 1, 233 und 245 sowie 3, 2, 302; Liv. Hist. 39, 6; Martial. Epigr. 14, 62; Gell. Noct. Att. 1, 2, 7; Hdt. 1, 17; Aug. Civ. 2, 21.

<sup>188</sup> A. Furtwängler, *Eros in der Vasenmalerei* (1874) 44 ff.

<sup>189</sup> Siehe auch: A. Lesky, *Vom Eros der Hellenen* (1979).



Ebenfalls in die Kategorie „niederer“ Darstellungen (im Gegensatz zu den offiziellen bzw. „erhabenen“ Kunstwerken) scheinen auch die „*comoedi*“ des Chalkosthenes zu gehören. Obwohl wir weder von diesem Künstler selbst noch von seinen Aufträgen gesicherte Nachrichten haben<sup>191</sup>, so ist doch anzunehmen, dass in zunehmendem Masse Szenen aus der attischen Komödie (die sich ausschliesslich mit dem Fehlverhalten und der Lebensweise des Menschen in karikierender Weise auseinandersetzt<sup>192</sup>) in die Kunst dieser Zeit einflossen und einzelne Charaktertypen mit Vorliebe rezipiert wurden. Ein Beispiel hierfür haben wir schon oben bei dem von der Komödie verspotteten Lykiskos besprochen (S. 30). Ob aber die Bildnisse, die Chalkosthenes geschaffen hat, Schauspielerportraits oder Charaktere aus einzelnen Theaterstücken zum Thema hatten, kann kaum mehr gesagt werden, und auch nicht, ob sie mit den nun gängig werdenden Terrakottafigurinen in Zusammenhang stehen. Obwohl ausserordentlich viele Genreskulpturen verloren sind, können wir festhalten, dass wir uns bereits in einer Epoche befinden, in der sich Genreszenen - mit ihren vielfältigen Variationsmöglichkeiten - äusserster Beliebtheit erfreuen.

Um die Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. stellen sich alle Bemühungen um eine möglichst grosse Selbstständigkeit und Handlungsfähigkeit für die einzelnen Poleis als gescheitert heraus.<sup>193</sup> Anders als seine Vorgänger greift jetzt Philipp II. von Makedonien als Hegemon direkt in das Geschehen der einzelnen Stadtstaaten ein und wird so zum bestimmenden Faktor in den politischen und sozialen Verhältnissen der Poleis im griechischen Mutterland. Diese markante Veränderung der politischen Realität findet ihren Niederschlag natürlich auch in der Kunst: die ätherisch schwingenden, tänzelnden Bewegungen der Figuren hören auf und erhalten wieder mehr „Bodenhaftigkeit“, den Gesichtern verleiht man mehr Kontur, auch der Körper gewinnt an Volumen; zudem greift dieser jetzt, zu Beginn noch etwas zögerlich, dann aber äusserst kühn in den Raum aus. Interessanterweise sind die Merkmale der Spätclassik - ebenso wenig wie bei den vorhergehenden Epochen - nicht bloss *Fortentwicklungserscheinungen*, sondern Neuansätze. Der Reiche Stil wird in seinen Merkmalen nicht weiter fortgeführt, sondern von der „neuen Sachlichkeit“ abgelöst. Man wendet sich der Gegenwart zu und stellt sich den neuen Realitäten; „*die äusseren Voraussetzungen für diesen Neuansatz schufen in Athen die straffe Finanzverwaltung des Eubolos und des Lykurgos und die dadurch stimulierende Bautätigkeit.*“<sup>194</sup> Seltsam genug ist die Tatsache, dass sich Athen von der Schlacht von Chaironeia (338) trotz hoher Verluste schneller erholte als man annehmen möchte; Athen schien noch einmal alle seine Kräfte bündeln zu können und auch die sonst so zerstrittene Klasse der Mächtigen scheint sich ihrer Aufgaben und Verantwortung wieder ein wenig mehr bewusst geworden zu sein.

Dieser erneute Aufschwung ermöglicht wiederum eine ganze Reihe von Innovationen und Fortschritten in bezug auf Malerei und Skulptur: während im Reichen Stil die „schwe-

---

<sup>190</sup> J. Sieveking, Die Terrakotten der Sammlung Loeb (1916) V.

<sup>191</sup> Vgl. Brunn I 533; bei Plin. nat. 35, 155 wird er nur am Rande als Meister erwähnt, der in Athen ungebrannte Kunstwerke schuf.

<sup>192</sup> RE XI 1 (1921) 1256 ff. s. v. Komödie, mittlere / neue (Körte).

<sup>193</sup> H. Bengtson, Griechische Geschichte, in: HdAW III 4 (1969) 295 ff.

<sup>194</sup> Borbein 435; zur Rolle des Lykurgos und der Reorganisation des attischen Finanzwesens siehe auch Fehr, Bewegungsweisen 54; Der Kleine Pauly 3 (1979) 825 s. v. Lykurgos 10 (Gärtner); besonders aber Habicht 33 ff.

benden" Figuren teilweise noch leichtem Flächenzwang unterworfen sind, greifen sie zu dieser Zeit bereits ohne Anbindung an den Hinter- oder Vordergrund in den Raum aus. Dies wird in erster Linie durch den Fortschritt der räumlichen Darstellung bzw. die zunehmend perfekter werdenden Formeln der Körperverkürzung ermöglicht.<sup>195</sup> Ab 350 v. Chr. nimmt die Beschäftigung mit optischen Phänomenen stark zu, so dass auf zahlreichen Gemälden<sup>196</sup> die Höhenstaffelung, wie sie noch bei der St. Petersburger Vase zu finden war, etwas abnimmt und den Vordergrundfiguren mehr Raum zugewiesen wird, den sie durch ihre Bewegung auch ausfüllen. *Es entsteht der Eindruck eines gesteigerten Raumkontinuums.* Durch die Erkenntnisse Euklids und seiner Schüler ist bereits die Weiterentwicklung auf dem Gebiet der Perspektive vorgezeichnet<sup>197</sup>, und diese wird durch systematische Verfeinerung nicht nur für die Kunst ausgeschöpft.

Wie oben bereits angedeutet, findet sich nun das Genre vermehrt in der Terrakottakunst wieder, da uns die Vasenmalerei des 4. und besonders des 3. Jahrhunderts v. Chr. (bis auf wenige Ausnahmen) im Stich lässt.<sup>198</sup> Gegen Ende des 4. Jahrhunderts wird die Terrakottafigur geradezu Leitform des Genres; neben Akteuren und Charakterfiguren der neuen attischen Komödie<sup>199</sup> werden vor allem spielende und tanzende Mädchen mit Hingabe abgebildet<sup>200</sup> (Tafelteil IV). Auch in der Grossplastik rücken jetzt wieder vermehrt Szenen aus dem Alltagsleben in den Blickpunkt des künstlerischen Interesses, wie etwa die Gruppe der Schweinsbrüher eindrucksvoll beweist.<sup>201</sup>

Neben der beliebten Genreplastik, die für alle Abschnitte des Hellenismus nachgewiesen ist, erlebt nun die „Genremalerei“ ihre grosse Zeit. Ausführlicher wird dieses Phänomen im anschliessenden Kapitel besprochen. Die Mosaikkunst sowie die Tafelmalerei blühen ab dem 4. Jahrhundert v. Chr. nicht nur im griechischen Mutterland, sondern in allen hellenisierten Ländern. In den ersten Grossstädten der Antike - in den Metropolen der Diadochenreiche - entwickelte sich ein regelrechter Kunstmarkt, der das Repräsentationsbedürfnis von Herrschern ebenso wie die zahlreichen und ausgefallenen Wünsche von vermögenden Bürgern befriedigen konnte. Dieser Kulturbetrieb wird gegen Ende der griechischen Selbstständigkeit von der römischen Kunst übernommen, gewissermassen „globalisiert“ und in alle Landesteile des römischen Imperiums verbreitet; eine gewisse Ahnung von der Mannigfaltigkeit und Grossartigkeit der grösstenteils verlorenen antiken Malerei erhalten wir heute bei der Lektüre von Plinius, sowie durch die grossformatigen Mosaiken und Fresken, die in Privathäusern rund um das Mittelmeer verteilt sind.

---

<sup>195</sup> Scheibler, GrM 118.

<sup>196</sup> So z.B. auf dem pompejanischen Wandgemälde, das Achilleus auf Skyros zeigt: man sieht heftig in den Raum ausgreifende Armbewegungen, naturalistisch sich drehende Knie und gegen den Hintergrund zu kleiner werdende Figurengruppen, die aber nicht mehr durch die Höhenstaffelung des Bildes in den Hintergrund verschoben werden, sondern durch die optisch verkürzte Darstellungsweise ihrer Proportionen.

<sup>197</sup> J. Borchhardt, Zur Darstellung von Objekten in der Entfernung, in: Tainia, Festschrift R. Hampe (1980) 258.

<sup>198</sup> Günther I 191 und Scheibler, GrM 122.

<sup>199</sup> Mythe et Archéologie, Ausstellungskatalog Paris 2003, 121 ff.

<sup>200</sup> Tanagra 2003, Abb. 95, 112, 121, 131, 145, 146, 165, 170, 181, 188, 189, 237 und Rohde, Terrakotten, Abb. 20a und b, 36, 37, 38, 39, 48.

<sup>201</sup> Zu dieser Gruppe: R. Amedick, Die Gruppe der Schweinsbrüher, in: Hellenistische Gruppen, Gedenkschrift für A. Linfert (1999) 187 ff.

## 2. Über die Entwicklung der griechischen Malerei vom 5. Jahrhundert v. Chr. bis zum Hellenismus und ihr Verhältnis zum Genre.

Der Grund, weswegen ich hier an dieser Stelle dieses bewusst kurz gehaltene Kapitel über einige wichtige Punkte die antike Malerei betreffend einfüge, ist der, dass Genremotive während des 4. Jahrhunderts v. Chr. bis in den Späthellenismus, nicht nur bei Terrakotten, sondern hauptsächlich in der Tafelmalerei eine herausragende Stellung eingenommen haben dürften; nur in bezug auf die erhaltenen Realien muss der Konjunktiv gesetzt werden, denn was die literarischen Zeugnisse betrifft, haben wir einen grossen Fundus an Literatur zu verlorenen Werken des Genres überliefert.<sup>202</sup>

### a.) Zum Übergang von Archaik zur Klassik

Wann genau die Ausbildung zur Monumentalmalerei stattgefunden hat, ist bis heute - aufgrund des weitgehenden Fehlens solcher Artefakte - nicht eindeutig geklärt, und die Frage ist, ob monumentale Tafelmalerei schon für archaische Zeit eindeutig nachgewiesen werden kann.<sup>203</sup> Wenn wir uns das auf Seite 23 besprochene Votivtäfelchen und weitere erhaltene Holztafeln, die in diesem Kontext gefunden wurden in Erinnerung rufen, so sind ihre Masse nicht besonders beeindruckend; auf welchem Niveau sich aber schon die frühzeitliche Malerei (abgesehen von Grösse oder Format der einzelnen, auf uns gekommenen Bildwerke) befunden haben muss, geht aus einer Pliniusstelle hervor;<sup>204</sup> es ist hier davon die Rede, dass bereits zur Zeit der 18. Olympiade (708-705 v. Chr.) die griechische Malerei beachtliches geleistet hat. Man kann also durchwegs annehmen, dass die Malerei des 6. Jahrhunderts schon auf einen ersten Höhepunkt zulief; allerdings sind für diese Zeit wenig schriftliche, ausführliche Quellen überliefert.

### β.) Zum 5. Jahrhundert

Aus dem beginnenden 5. Jahrhundert, einem Zeitraum also, in dem sich in Muttergriechenland die Tafelmalerei schon zur Gänze entwickelt und sich die Malkunst von der Bemalung von Stein oder Ton losgelöst hatte, schufen heimische *Handwerker* bereits hervorragende Bilder auf Holz; wir haben genügend literarische Quellen zu den entsprechenden Künstlern und den Bildinhalten. Einen entscheidenden Hinweis zum Verständnis vom Übergang zwischen archaischer und frühklassischer, grossflächiger Malerei liefern uns - und sie stellen das erste erhaltene Zeugnis grossflächiger Malerei dieser Zeit überhaupt dar - die Bildzyklen der lykischen Nekropolen von Karaburun und Kizilbel.<sup>205</sup> Fast gleichzeitig arbeiten in Athen die bekannten Maler Polygnotos, Mikon und Panainos; allerdings sind die Schöpfungen dieser Künstler vollständig verloren und lassen sich nur aufgrund literarischer Zeugnisse einigermaßen rekonstruieren.<sup>206</sup>

---

<sup>202</sup> Ich erspare mir in dieser Diplomarbeit ein eigenes Kapitel die antike Quellenkunde betreffend anzulegen und verweise an dieser Stelle auf die wichtigsten Materialsammlungen: grundsätzlich ist für die antike Kunst im allgemeinen Plinius' *Naturalis Historia* das wichtigste Zeugnis; die antiken Quellen zu verschiedenen Künstlern aller Epochen und ihren Werken finden sich in zusammenfassender und gegliederter Weise bei Brunn I und II, Overbeck, Schriftquellen und neu aufgelegt: Junius I und II.

<sup>203</sup> Hierzu: E. G. Pemberton, *The Beginning of Monumental Painting in Mainland Greece*, in: *Studia pompeiana & Classica in Honor of W. F. Jashemski II* (1989) 181 ff. und P. G. Schaus, *The Beginning of Greek Polychrome Painting*, *JHS* 108, 1988, 107 ff.

<sup>204</sup> Plin. nat. 35, 55.

<sup>205</sup> Es handelt sich hier um die sogenannte *μεγαλογραφία* (Monumentalmalerei mit narrativen Kompositionszyklen). Sie ist durchwegs mythologischen Inhalts und noch auf Stein oder Putz aufgetragen.

<sup>206</sup> Alle drei Maler werden ausführlich behandelt bei Pfuhl II, 635 ff.

### *γ.) Archäologische Evidenzen*

Für einen allgemeinen, chronologischen Überblick über die erhaltenen archäologischen Realien sind neben den korinthischen Weihgeschenktafeln des 6. Jahrhunderts v. Chr. aus der gleichen Zeit die Darstellung eines Rinderzuges aus dem unterägyptischen Saqqara<sup>207</sup>, eine Tafel aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. (die sich ebenfalls im ägyptischen Wüstensand von Saqqara konserviert hat<sup>208</sup>), die Makedonischen Gräber<sup>209</sup>, weitere Funde aus Lefkadia<sup>210</sup>, das Grab von Kasilak<sup>211</sup>, die etruskische wie die lukkanische Grabmalerei<sup>212</sup>, die pompejanische Wandmalerei und die kaiserzeitlichen Mumienportraits aus dem Fayum wichtig. Besonders bedeutend für die Kenntnis der griechischen Malerei zwischen später Klassik und dem Hellenismus ist zunächst die römisch-spätrepublikanische Malerei (der erste pompejanische Stil); später folgt dann die kaiserzeitliche Malerei mit dem zweiten, dritten und vierten pompejanischen Stil.<sup>213</sup>

Dass die Rezeption der griechischen Malerei, die natürlich auch aufgrund der in Rom entschiedenen Bildprogrammatik in politischer, gesellschaftlicher oder religiöser Hinsicht nicht den gesamten Fundus griechischer Motive widerzuspiegeln vermag, scheint klar, dennoch dürfte viel von dem hellenischen Repertoire der klassischen griechischen Malerei in die römische Kunst übernommen worden sein.<sup>214</sup> Mit der Überlieferung typisch griechischer Motive entsteht vor allem im zweiten pompejanischen Stil eine Art Eklektizismus, in welchem sich griechische Mythen mit der zeitgemässen, römischen Artikulation verbinden; am besten ist das bei dem Aeneas-Mythos greifbar.<sup>215</sup>

---

<sup>207</sup> R. V. Nicholls in: G. T. Martin, *The Tomb of Hetepka* (1979) 74 ff. Kat. Nr. 284 Taf. 60 und 85.

<sup>208</sup> G. T. Martin, *The Sacred Animal Necropolis at North Saqqara* (1981) 171 ff. Taf. 36.

<sup>209</sup> M. Andronikos, *Vergina. The Royal Tombs and the Ancient City* (1984).

<sup>210</sup> B. Gossel, *Makedonische Kammergräber* (1980); S. G. Miller, *The Tomb of Lyson and Kallikles* (1993).

<sup>211</sup> A. Vassiliev, *Das antike Grabmal bei Kasilak* (1959).

<sup>212</sup> S. Steingraber (Hrsg.), *Etruskische Wandmalerei* (1985) und A. Potrandolfo - A. Rouveret, *Le tombe dipinte di Paestum* (1992).

<sup>213</sup> Ich möchte hier auf Seite 71 verweisen, wo im Zuge der sehr allgemein gehaltenen Besprechung des Illusionismus die signifikantesten Kennzeichen der einzelnen Stile vorgestellt werden.

<sup>214</sup> Siehe auch Fussnote 292, Seite 56.

<sup>215</sup> Mazzoleni - Pappalardo 45.

#### δ.) Der Begriff der τέχνη in der Malerei

Bis tief in das 5. Jahrhundert v. Chr. wurde die Malerei noch weitgehend als Handwerk angesehen<sup>216</sup>, dies ändert sich aber mit der raschen Entwicklung dieser Gattung, die nun auch zusehends für die Philosophie interessant wird: so etwa wird die Malerei in Xenophons Gespräch<sup>217</sup> zwischen Sokrates und Parrhasios in den Rang der Kunst<sup>218</sup> erhoben. Die Malerei wird also gegen Ende des 5. Jahrhunderts in gewissem Sinn zu einer Wissenschaft, die sich durch ihre Lehrbarkeit auszeichnet, und ein Kennzeichen der τέχνη ist es, dass sich in ihr Wissen und Methode durchdringen; Cicero empfand diese Durchdringung von *ars* und *ratio* geradezu als Charakteristikum der griechischen Malerei, die sich für ihn von der Frühklassik bis zu der Zeit des Apelles erstreckte.<sup>219</sup> Dennoch bleibt die Malerei dem Handwerk (Bildhauerei und Töpferei) verpflichtet, auch wenn sie jetzt als Gattung mehr Beachtung und einen neuen Status genießt. Unter dem Eindruck der Platonischen Dialoge - die Philosophie beschäftigte sich durchwegs mit dem Problem von Darstellung und Gegenstand - entwickelten die Maler dieser Zeit eine systematische Fachschriftstellerei<sup>220</sup>, mit der zahlreiche Termini entstanden.<sup>221</sup>

Die Malerei genießt durch die angesprochene Aufwertung eine gewisse Universalität, die sie aber bereits im ersten Drittel des 4. Jahrhunderts v. Chr. wieder verliert. Im Hellenismus schliesslich etabliert sie sich als Einzeldisziplin, losgelöst von dem Technekonzept des 5. Jahrhunderts v. Chr.

#### ε.) Apollodoros und die Erfindung der σκιαγραφία

Apollodoros von Athen<sup>222</sup>, der bezeichnender Weise von seinen Zeitgenossen mit dem Beiwort „der Skiagraph“ versehen wurde, revolutionierte im dritten Viertel des 5. Jahrhunderts v. Chr. die griechische Malerei mit seiner bahnbrechenden Erfindung, die Aussenwelt in Raumtiefe, Licht und Farbe täuschend echt nachzubilden, so dass er selbst, zusammen mit Apelles, noch von den Römern der Kaiserzeit als herausragendster Maler der Antike bezeichnet wurde.<sup>223</sup> Er ist der Schöpfer der Schattenmalerei und im weitesten Sinne auch der Illusionsmalerei. Sein Ruhm begründet sich hauptsächlich auf der Wiedergabe der Erscheinung;<sup>224</sup> die präzise Erscheinung des Menschen in seiner Umwelt ist aber nur dann

---

<sup>216</sup> Zum Malerberuf allgemein siehe Scheibler, GrM 71 ff.

<sup>217</sup> Xen. Mem. 3, 10.

<sup>218</sup> Zu dieser Gruppe gehörten vordem schon die Künste, die für sich die Lehrbarkeit ihrer Inhalte reklamierten, so etwa die Kriegskunst, die Heilkunst, die Landwirtschaft und die Sophistik. Der neu erlangte Status des malerischen Handwerks, der in den platonischen Dialogen als τέχνη verhandelt wird, zeichnet sich vor allem durch Nützlichkeit, spezifische Leistung und durch die Lehrbarkeit durch einen Sachverständigen aus. Wie die Studie von F. Heinimann (Eine vorplatonische Theorie der τέχνη, MusHelv 18 [1961] 105 ff.) aber zeigt, ist dieser Denkansatz nicht erst von Platon entwickelt worden - er erweist sich schon als vorplatonisch. (Heinimann a. O. 107 f.).

<sup>219</sup> Cic. de or. 3, 7.

<sup>220</sup> Für eine Übersicht siehe T. B. L. Webster, Greek Theories of Art and Literature Down to 400 B. C., CQ 33 (1939) 166 ff.

<sup>221</sup> M. Fuhrmann, Das systematische Lehrbuch. Ein Beitrag zur Geschichte der Wissenschaften in der Antike (1960) 122.

<sup>222</sup> Koch II 76 ff.

<sup>223</sup> Brunn II 71; Antike Quellen: Cic. de or. 3, 7, 26; Plaut. Poen. 5, 4, 101; Plaut. Epid. 5, 1, 19; Petron. Satyr. 83 und 88.

<sup>224</sup> Plin. nat. 35, 60: *Hic primus species exprimere instituit primusque gloriam penicillo iure contulit.*

möglich, wenn die Malerei fähig ist, durch zeichnerische Möglichkeiten die Perspektive<sup>225</sup> und durch malerische Mittel die Wirkung von Form und Farbe in Licht und Schatten auszudrücken.<sup>226</sup> Die plastische Wirkung der species erreichte Apollodoros durch seine Entdeckung und Anwendung der Schattierung. Auf seinen Bildern - und hier müssen wir uns einmal mehr auf zahlreiche literarische Nachrichten antiker Schriftsteller verlassen - war die Lokalfarbe, *τόνος*, so abgetönt, dass ein Übergang (*ἀμωγή*<sup>227</sup>) zwischen hellen und dunkleren Flächen und Linien entstand.<sup>228</sup>

Apollodoros dürfte sich bei der Schattierung bzw. Schraffierung (um den plastischen Effekt besser zum Ausdruck bringen zu können) von der Technik der Bildhauer inspiriert haben lassen, wie der Ausdruck *incisura* (Gravur) bei Plinius offenbar beweist. Plinius versteht und interpretiert an dieser Stelle<sup>229</sup> den Terminus der Steinbearbeitung eindeutig als die „Trennung von Licht und Schatten“, die Apollodoros nun mit dem in dunkle Farbe getauchten Pinsel erreicht. Die erreichte Schattengebung dürfte dabei aber nicht ausschliesslich in der plastischen Modellierung zur Anwendung gekommen sein, sondern auch in Gestalt des Schlagschattens, der auf den Raum übergreift, wie uns etwa das Marmorbild des Kentaurenkampfes aus Herkulaneum beweist.<sup>230</sup> Bei diesem Bild sehen wir Schatten am Boden, der andeutet, dass das Licht von links her einfällt; mit der Einführung des Schattens ist für das Bild eine revolutionäre Innovation gelungen: die Verbindung von Raum und Gestalt: „Die einheitliche Beleuchtung war eingeführt und gab den räumlichen Rahmen für die plastische Modellierung der Form in Licht und Schatten.“<sup>231</sup>

Nicht zu vergessen ist, dass Apollodoros am Anfang einer Entwicklung stand, die erst durch seine Nachfolger Zeuxis, Parrhasios und Apelles zu ihrer vollen Blüte gebracht wurde. Was das Motiv des Genres zu dieser Zeit betrifft, ist zu sagen, dass sich diese Gattung erst sehr langsam innerhalb der Malerei durchsetzt; zunächst sind es während der gesamten Klassik durchwegs Szenen aus Mythologie und Geschichte.

#### ζ.) Von der zunehmenden Spezialisierung der Werkstätten des 4. Jahrhunderts v. Chr. und die Einteilung der *γραφικὴ τέχνη* in verschiedene Gattungen

Die Künstlerwerkstätten Griechenlands verstanden sich eigentlich zu jeder Zeit als Familienwerkstätten in denen man mehrere Arbeitsschritte nebeneinander ausführte - ein recht anschauliches Beispiel führt uns die Schale des Erzgiessers (Tafelteil III, 15a und b) vor Augen: mehrere Schritte von der Herstellung einzelner Gliedmassen bis zu der endgültigen Zusammenstellung der Skulptur und deren Reinigung bzw. Oberflächenglättung lassen sich hier verfolgen. Im Laufe des 4. Jahrhunderts v. Chr. sind diese Werkstätten nicht mehr in derselben Masse nachweisbar wie noch zur Zeit der Hochklassik.<sup>232</sup> Langsam bildeten sich Werkstätten heraus, die nicht mehr dem einheitlichen, traditionellen Konzept

<sup>225</sup> Die wohl auf die Entdeckung des Bühnenmalers Agatharchos von Samos - einem älteren Zeitgenossen Apollodors - zurückgeht. Näheres siehe S. 55.

<sup>226</sup> Deswegen wird bei späteren Schriftstellern der Begriff Schattenmalerei mit dem der Bühnenmalerei gleichgesetzt. (Pfuhl II 621, §671).

<sup>227</sup> ἡ ἀμωγή: „Fügung“ von Teilen zu einem Ganzen. Zum Begriff siehe T. Schirren - N. J. Koch, Fügung zur Einheit, *Hermes* 127, 1999, 263 ff.

<sup>228</sup> Plut. de glor. At. 346 A: *φθορὰν καὶ ἀπόχρωσιν σκιᾶς*.

<sup>229</sup> Plin. nat. 33, 163, 7: Ratio in pictura ad incisuras, hoc est umbras dividendas ab lumine.

<sup>230</sup> Pfuhl III, 257, Abb. 630.

<sup>231</sup> Pfuhl II 620.

<sup>232</sup> Siehe etwa die Künstlerfamilien des Eumares, Euenor oder Phidias.

von der Herstellung bis zur Vollendung eines Kunstwerkes folgten, sondern sich auf einzelne Herstellungsschritte spezialisierten; in besonderem Masse scheint dies bei der Malerei der Fall gewesen zu sein. Die Malerei - immer in das Handwerk des Töpferns und Bildhauens integriert - beginnt sich erst in der Zeit des frühen Hellenismus von ihm zu emanzipieren. Es ist für die Epoche der Spätclassik und den beginnenden Hellenismus charakteristisch und bezeichnend, dass die Werkstatt des Praxiteles seinen Marmorskulpturen nicht mehr selbst ihre Farbigkeit verlieh, sondern den Meister der Statuenbemalung, Nikias, mit dieser Aufgabe betraute.<sup>233</sup> Nunmehr kommt es in der Mitte bzw. gegen Ende des 4. Jahrhunderts zu verschiedenen Gattungsbezeichnungen in der Malerei:<sup>234</sup> *μεγαλογραφία*, Malerei im grossen Stil (Historienmalerei), *εἰκονογραφία*, Portraitmalerei, *ῥωπογραφία*, Genremalerei und *σκηνογραφία*, Bühnen- bzw. Dekorationsmalerei. Die Malerei zerfällt also allem Anschein nach in zwei Bereiche, nämlich in das des grossflächigen (*pictura maior*) und des kleinen Formats (*pictura minor*).

Die zunehmende Spezialisierung dürfte zur Folge gehabt haben, dass es jetzt zu einer Verschiebung in der Wahl der Motive kam. Nikias selbst zeigte ein besonderes Interesse an der Abbildung von Frauen;<sup>235</sup> dennoch stand er einer allzu differenzierten Themenwahl kritisch gegenüber, wie seine Schrift „*περὶ ἐρμηνείας*“ bezeugt; in ihr ist unter anderem von dem Detailreichtum kleinerer Gegenstände die Rede, in die sich der Künstler nicht verlieren dürfe (*κατακερματίζειν τὴν τέχνην εἰς μικρά*).<sup>236</sup> Diese Passage muss uns hellhörig machen, denn offensichtlich gab es in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. bereits Künstler, die sich der kleinformatigen Malerei verschrieben hatten. „*Das Aufkommen der kleinen Formate mit dem ihnen eigenen, auf den privaten Kunstgenuß abgestimmten Themenschatz machte die großformatigen, öffentlichen Bilderzyklen, die zuvor nicht eigens von der übrigen γραφικὴ gesondert worden waren, zu einer herausgehobenen Gattung, in der das Format als der Bedeutung und Vielschichtigkeit der Handlungen angemessen galt.*“<sup>237</sup>

#### η.) *pictura minor* und das Problem einer antiken Genremalerei

Wahrscheinlich bezieht sich die Kritik des Nikias, sich nicht in Kleinigkeiten zu verzetteln, auf den älteren Zeitgenossen und Nebenbuhler Pausias, der ebenso wie Nikias selbst in enkaustischer Technik malte.<sup>238</sup> Pausias ist ein Maler beider Formate; neben grossflächigen Bildern<sup>239</sup> schuf er mit Vorliebe Knaben und Blumen in kleinem Format.<sup>240</sup> Seine Blumenstillleben, für die er berühmt war, malte er in eindrucksvoller Manier, denn „*Schmelz und Leuchtkraft der Farben*“ wurden durch seine perfekte Enkaustik so gesteigert, dass

<sup>233</sup> Plin. nat. 35, 133: *Quadrupedum prosperrime canes expressit. Hic est Nicias, de quo dicebat Praxiteles ininterrogatus, quae maxime opera sua probaret in marmoribus: quibus Nicias manum admovisset. Tantum circumlitioni eius tribuebat.*

<sup>234</sup> E. Berger, Die Wachsmalerei des Apelles und seiner Zeit (1917) 177.

<sup>235</sup> Plin. nat. 35, 130: *diligentissime mulieres pinxit.*

<sup>236</sup> Nikias Schrift ist bei Demetrios erhalten, Demetr. de elocut. 76.

<sup>237</sup> Koch II, 82.

<sup>238</sup> Pausias war zuerst Schüler seines Vaters Bryes, dann Schüler des Pamphilios, von dem er die Beherrschung der enkaustischen Technik erlernte und sie schliesslich zur Perfektion brachte. Ausführlich hierzu Plin. nat. 35, 123 ff.

<sup>239</sup> Plin. nat. 35, 126.

<sup>240</sup> Auch Goethe konnte sich offenbar der gedachten Schönheit des verlorenen Gemäldes nicht entziehen und so entstand das Gedicht „Der neue Pausias und sein Blumenmädchen“.

sie „ähnliche Wirkungen erreichten wie unsere Ölmalerei.“<sup>241</sup> Seine Blumenmalerei muss also in bezug auf die Farbenpracht, die Komposition und das Licht ausserordentlich gewirkt und den Betrachter in Erstaunen versetzt haben, denn sonst hätte wohl kaum L. Lucullus, dessen Vorlieben noch immer sprichwörtlich für raffiniertesten Genuss stehen, eine Kopie (!) des Gemäldes der Kranzhändlerin (στεφανόπωλις) für viel Geld erstanden.<sup>242</sup> Die Ausdruckskraft seiner Blumenbilder erreicht Pausias durch die jetzt perfektionierte Licht-Schattenmalerei, wobei hier der Akzent eindeutig auf dem Wort Licht liegt; den Bildern verleiht *splendor* bzw. *ἀύγη* (Glanzlicht, das durch die beleuchtete Oberfläche entsteht) und die durch Abtönung und Aufhellung der Gegenstandsfarben erreichte Farbwirkung die entsprechende Stimmung, oder wie Pfuhl es nannte, Schmelz und Leuchtkraft. Die Innovation des *splendor*, denn die Farbwirkung wird schon von Apollodoros eingeführt, lässt sich auch in den wenigen uns erhaltenen archäologischen Zeugnissen nachweisen, so etwa im Jagdfries von Vergina und im Alexandermosaik. Beide Phänomene, Bildlicht und Farbwirkung, werden immer raffinierter ausgebildet und so kommt es, dass sie selbst zum Bildthema werden können; in dieser Epoche finden wir zahlreiche Künstler, die sich mit der Lichtquelle an sich und ihren Reflexen beschäftigen.<sup>243</sup>

Wie gesagt: der Begriff *pictura minor* ist auf das Format bezogen; was den Fundus an Sujets betrifft, so dürfte er aussergewöhnlich umfangreich gewesen sein, denn der Motivschatz der herausragendsten Persönlichkeiten dieses Kunstzweiges - Pausias, Antiphilos, Peiraikos und Philiskos reichte von Knabendarstellungen und Blumenstilleben über Portraits und Karikaturen bis hin zu Xenien<sup>244</sup> und Kompositionen von Fleisch, Meeresfrüchten und Gemüsebouquets; schliesslich befanden sich auf diesen Täfelchen auch Alltagsszenen, wie sie in den Handwerkervierteln vorgekommen sein mochten. Bei Plinius<sup>245</sup> lesen wir, dass Peiraikos im Kleinformat Ausserordentliches schuf und wohl wegen der Vielfalt seiner Motive, die er der „Gosse“ entnahm, als Schmutzmaler (ῥυπαρογράφος) bezeichnet wurde, wie wir schon weiter oben gesehen haben (S. 14).

Wir können also bei der Aufzählung von Genre-Motiven zweierlei gegensätzliche Prinzipien erkennen: stillstehende Dinge und ablaufende Szenen voller Intimität.

Koch geht einen Schritt weiter: sie unterscheidet die *pictura minor*, die sie für Genreszenen reklamiert und die *Rhyparographie*, die handlungslose Dingmalerei.<sup>246</sup> Sie differenziert das Phänomen Genre in bezug auf die Motivwahl in ähnlicher Weise, wie wir es für die Kunsttheoretiker des 19. Jahrhunderts gesehen haben (Seite 8 f.). Für das antike Genre wäre also nach Koch noch immer kein einheitlicher Gattungsbegriff gefunden, obwohl es durchaus einleuchtend klingt, verschiedene Darstellungsmöglichkeiten auch dementsprechend voneinander zu unterscheiden.

---

<sup>241</sup> Pfuhl II 731.

<sup>242</sup> Zudem führte dieser Künstler eine weitere Neuheit ein: er schmückte getäfelte Decken mit seinen Maleien und ebenso zuvor kahle Gewölbe.

<sup>243</sup> Vgl. das berühmte Gemälde des Antiphilos von Ägypten (Näheres S. 44), aber auch die alte Fackelträgerin des Aetion (Plin. nat. 35, 78) und der in der Werkstatt des Philiskos das Feuer anfachende Lehrling (Plin. nat. 35, 143).

<sup>244</sup> Xenien oder Gastgeschenke werden im Zuge des Illusionismus (Seite 55) angeschnitten.

<sup>245</sup> Plin. nat. 35, 112.

<sup>246</sup> Koch II 97.



Schwierig ist schliesslich die Frage zu beantworten, ob der Begriff des Rhyparographen, der von Plinius ausdrücklich nur dem Peiraikos zugestanden wird, ebenso eine Gattung meint wie die Historien-, Bühnen- und Portraitmalerei, oder ob es sich bei dieser seltsamen Bezeichnung tatsächlich nur um einen Spitznamen des Künstlers handelt. Bei der älteren Forschung setzte sich im allgemeinen die These Brunns durch, der beide Möglichkeiten nebeneinander stehen lässt und den Vergleich zwischen ῥυπαρογραφία und der niederländischen Genremalerei zieht.<sup>247</sup> In neuerer Zeit geht Rouveret<sup>248</sup> davon aus, dass es sich bei der Rhyparographie - ähnlich wie bei der compendiaria pictura<sup>249</sup> - nicht um einen Gattungsbegriff, sondern um eine Maltechnik handelt. Koch argumentiert sehr einleuchtend, dass man diesen Begriff im Kontext mit der zuvor schon angesprochenen Gattungseinteilung der Malerei des 4. Jahrhunderts v. Chr. sehen muss.<sup>250</sup>

---

<sup>247</sup> Brunn II 259 f.

<sup>248</sup> A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne* (1989) 272 ff.

<sup>249</sup> Eine wohl im späten 4. Jahrhundert v. Chr. eingeführte Maltechnik, die Bewegungsabläufe oder stillstehende Gegenstände mittels angedeuteter Pinselstriche herauszuheben versuchte. Hierzu: J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology* (1974) 327 ff. und T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (1973) 160 ff.

<sup>250</sup> Koch II 96.

### III. Tafelteil zum antiken Genre

#### Tafelteil 1

Abbildungen 1 -6: spät- bis subgeometrische Bronzeappliken.



1 Dornauszieher.



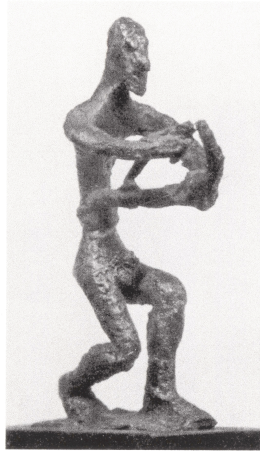
2 Auf einer stilisierten (Welt-) Kugel sitzende Figur.



3 Helmschmied bei seiner Arbeit.



4 Im Reigen vereinigte Männergruppe.



5 Bogenspanner.



6 Jagdszene mit Wolf (?) und Hund.



## Tafelteil 2

Abbildungen 7 und 8: korinthische Tontafeln, 6. Jh. v. Chr.



7 Arbeit in einem Tonbergwerk.



8 Befeuerung eines Töpferofens.



9 Küchenszene: Mann beim Käsereiben.

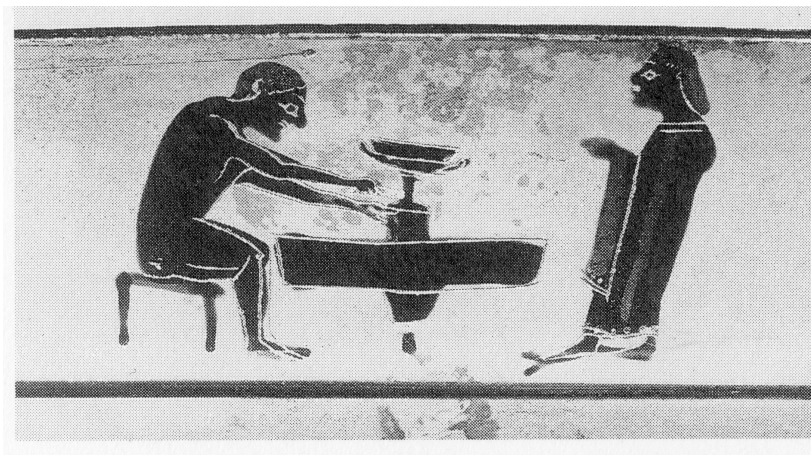


10 Familienzug zu einer Opferung, Pinax A, Pitsa.





11 König Arkesilaos von Kyrene überwacht die Wägung und Verladung von Silphium.



12 Besuch eines vornehmen Bürgers bei einem Töpfer.



13 Verarbeitung von Wollstoffen zu Textilien.

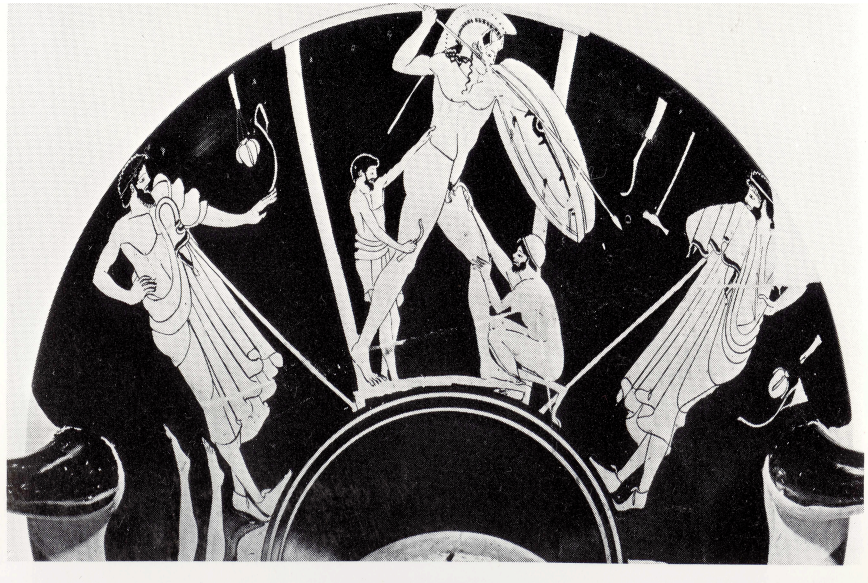




14 Zwei Männer tragen eine schwere Amphora.



### Tafelteil 3



15a Szenen aus einer Bildhauerwerkstatt.



15 b Schmelzvorgang bzw. Metallverarbeitung.



16 Vorratskammer mit heimlicher Trinkerin.





17 Bildhauer bei der Arbeit.



18 Jüngling beim Fischen.





19 Hausfrau am Herd.



20 Vorbereitungen zu einem Trinkgelage.

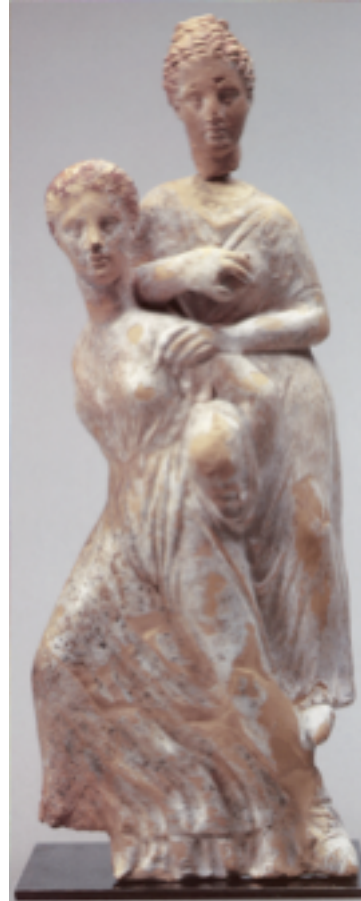


21 Grundierung bzw. Bemalung von Keramik in einer Töpferwerkstätte.

Tafelteil 4



22 Alter Mann (Philosoph?).



23 Huckepack spielende Mädchen.



24 Junges Mädchen beim Spielen.



25 Alte, buckelige Frau.





26 Säugende Amme.



27 Mädchen mit Hase.



28 Astragal spielende Mädchen.



29 Sitzender Jüngling mit Hahn.



30 Musikerin mit Krotalon.



31 Schauspieler der Neuen Komödie.





32 Stehendes und Schreitendes Mädchen.



33 Mutter mit Sprössling.





34 Spielendes Kind.



35 Mit einem Häschen spielendes Kind.

## IV. Bildpaarvergleiche

Betrachtung ist nicht Forschung oder Kritik, sie ist nichts als Liebe.  
Sie ist der höchste und wünschenswerteste Zustand unserer Seele: begierdelose Liebe.  
(Hermann Hesse)

1.

*Renaissance / Manierismus:*

Antiphilos' Feuer anblasender Knabe<sup>251</sup> — El Greco, El Soplón

Wenden wir uns gleich zu Beginn dem Bildpaarvergleich - in diesem Falle zwischen antiker Textstelle und ihrer Umsetzung durch den Künstler El Greco - zu.

Das zu besprechende Gemälde ist einer Bildbeschreibung durch Plinius nachempfunden. Leider ist das antike Original des hellenistischen Malers Antiphilos von Ägypten nicht erhalten geblieben, so dass uns jegliche Vergleichsmöglichkeit fehlt. Die oben zitierte Textstelle zeigt uns aber mit recht anschaulichen Worten, wie das Gemälde etwa ausgesehen haben muss:

*Antiphilus puero ignem conflante laudatur ac pulchra alias domo splendescente ipsiusque pueri ore.*

Wie wir oben gesehen haben, beschäftigten sich die antiken Künstler des 4. Jahrhunderts v. Chr. ausgiebig mit dem Phänomen des Lichtes und ihrer Wirkung. Es ist für die Epoche zwischen Spätklassik und Hellenismus bezeichnend, dass sich die *pictura minor* diesem Phänomen in besonderem Masse annahm; der beschränkte Raum, das Kleinformat, fordert das Spiel zwischen Licht und Farbe auf der Fläche geradezu heraus.

Wenn wir das Gemälde El Grecos mit der Beschreibung vergleichen, stellen wir eine gewisse Übereinstimmung zwischen Bild und Text fest. Es mag also sein (und diese Tatsache wird in der noch folgenden Kurzbiographie El Grecos ausführlich behandelt), dass der Künstler sich in dieser Zeit eifrig dem Studium antiker Quellen hingab, sich mit der antiken Kunst im allgemeinen und mit der neuen, hellenistischen Malweise im speziellen auseinandersetzte.



Das Bild zeigt einen frontal dargestellten Knaben, der mit einer Kerze, die er in schrägem Winkel hält, einen Holzspan anzufachen im Begriff steht. Um den Span besser zum Brennen zu bringen, facht er ihn zusätzlich mit seinem Atem an. Die konzentrierte Haltung des Knaben, der ganz in seiner Tätigkeit versunken scheint, zeigt ein für seine Zeit beinahe revolutionäres Licht - Schattenverhältnis. Das gewagte Lichtexperiment und seine Wirkung auf den Betrachter ist der Positionierung der erleuchteten Halbfigur zuzuschreiben. Der Effekt, der uns bei genauer Betrachtung geradezu in das Bild hineinzuziehen scheint und uns so am stillen Geschehen teilnehmen lässt, wird durch die ganz an den Betrachter herangerückte Bildebene erzielt. Die Positionierung des Knaben selbst ist in leichtem *sotto in su* (in verkürzter Darstellung) gehalten, so dass der Eindruck entsteht, wir würden zu dem Jünglingsgesicht aufblicken, obwohl wir uns tatsächlich mit dem Knaben, der Kerze und dem Holzspan auf gleicher Höhe befinden.<sup>252</sup>

Die Verkürzung der Darstellung wurde Anfang des 4. Jahrhunderts v. Chr. durch Parrhasios ermöglicht; ihm gelang die zeichnerische Erschließung der Bildtiefe mittels an- und ab-

<sup>251</sup> Plin. nat. 35, 138.

<sup>252</sup> „Die gemalten Strahlungen und Reflexe errichten innerhalb des Bildes eine Art Lichtgebäude, welches die Gegenstände, an denen es sich ausrichtet, in eine vom Lokalkolorit unabhängige Beziehung zueinander setzt. Auf die Weise kann das Licht neben den bisherigen Mitteln wie etwa Verkürzung oder Farbkontrast eine vereinheitlichende Wirkung der Bildtiefe erzeugen.“ (Koch II 176).





El Greco, El Soplón.

schwellender Linienführung.<sup>253</sup> Schliesslich ist es aber die Innovation und die Weiterentwicklung der Schraffur, die die Einheit der Flächenfarbe aufbricht und es dadurch den Figuren ermöglicht wird, aus ihr heraustreten. Ein ausgesprochener Meister der verkürzten Darstellung war der aus Sikyon stammende Pausias;<sup>254</sup> er malte neben den schon erwähnten Blumengemälden einen schwarzen Stier, den er aber (aufgrund seiner ausserordentlichen Länge) nicht von der Seite malen wollte, sondern ihn zur Verblüffung des Betrachters<sup>255</sup> in der Frontaldarstellung zeigte. Zudem gelang ihm eine Schattengebung auf dem ohnehin schon schwarzen Fell.<sup>256</sup>

Das Motiv für diese Darstellung, die von El Greco als ein für sich stehendes Werk formuliert worden ist und gleichsam aus dem täglichen Leben in den Kunstrang erhoben wurde - auch dieses Phänomen kennen wir aus der Spätklassik bzw. dem Hellenismus -, findet seine Vorläufer bei den Künstlern der venezianischen Tradition. Diese motivische Randepisode taucht daher auch auf Bildern *Tizians* (Geburt Christi, Florenz, Palazzo Pitti) oder *Jacopo Bassanos* (Anbetung der Hirten, Rom, Galleria Corsini) auf. Ob für das Gemälde ausserdem spanische Sprichwörter, wie sie im 17. Jahrhundert vielleicht auch in Rom kursiert haben möchten, Pate gestanden sind, kann nicht ganz ausgeschlossen werden<sup>257</sup> und soll in diesem Zusammenhang nur am Rande erwähnt werden; so etwa die Aussprüche: „*El hombre es fuego, la mujer estopa, vien el diablo y sopla*“ (Der Mann ist Feuer, die Frau Hanf, der Teufel kommt und bläst darauf) oder „*Soplando brasa se saca ilama, y enojos mal palabra*“ (Wenn man auf die brennende Kohle bläst, sprühen die Funken, so wie böse Worte dem Zorn entspringen). Andererseits scheint dieses meditativ und unschuldig wirkende Bild frei von allen Anregungen, die der oft derben Welt der Sprichwörter entlehnt sein mögen.

Ebenfalls in diesem thematischen Kontext, vielleicht sogar zu der zitierten Pliniusstelle gehört ein Thymiaterion.<sup>258</sup> In diesem Fall handelt es sich um eine flache Räucherpfanne, deren oberer Rand mit dem Kopf eines Negerknaben geschmückt ist. Seine Schulterpartie fällt mit dem Rand der Räucherpfanne zusammen; sein Kopf, der alle Züge des Portraits aufweist, ist ein wenig nach vorne geneigt und zeigt ein Gesicht, auf dem sich äusserste Anstrengung und Konzentration widerspiegelt; um seine Bemühung, das verlöschende Feuer wieder anzufachen, hält er mit beiden Armen die Räucherschale fest umschlungen. Das besprochene Objekt mag zwar mit der Textstelle zusammengebracht werden, es zeigt aber schon durch den Verwendungszweck den Unterschied zum erwähnten Bild des Antiphilos auf: wir haben hier ein Räuchergefäß vor uns, das *möglicherweise* dem Kult gedient haben mag, andererseits das *eindeutig zweckfreie* Bildnis eines in sich versunkenen Knaben. Schon allein deswegen lassen sich diese zwei Darstellungen nicht miteinander vergleichen, denn hier prallen kultischer Gebrauchsgegenstand und das zweckfreie *l'art pour l'art* zusammen.

---

<sup>253</sup> Pfuhl II 691 f.

<sup>254</sup> Siehe auch Brunn II 147 f.

<sup>255</sup> Hor. Sat. 2, 7, 95: „*vel cum pausiaca torpes insane tabella*“ - oder wenn du erstarrst vor Pausias Bild in Bewunderung.

<sup>256</sup> Plin. nat. 35, 127: „... *hic totum bovem atri coloris fecit umbraeque corpus ex ipsa dedit, magna prorsus arte in aequo exstantia ostendente et in confracto solida omnia*.“

<sup>257</sup> L. Davies, in: Ausstellungskatalog Edinburgh, Kat. Nr. 13 (1989) 11 ff.

<sup>258</sup> F. M. Snowden, Iconographical Evidence on the Black Populations in Greco-Roman Antiquity, in: L. Bugner (Hrsg.), The Image of the Black in Western Art I. From the Pharaohs to the Fall of the Roman Empire (Cambridge Mass. - London: Mesnil Foundation, 1976), Abb. 250.

### a.) Eine Kurzbeschreibung von El Grecos Leben

Um El Grecos Kunstschaffen, seine gewaltige Bilderwelt sowie die Kühnheit seiner Konzeptionen begreifen und verstehen zu können, ist es vonnöten, die Umstände seiner Zeit, seiner Entwicklung und seiner Umgebung zu erfassen, in denen er seine imposanten Werke schuf. Die Epoche, in der El Grecos Hauptwerke entstanden, war eine Zeit, die, von der Gegenreformation spanischer Ausprägung beherrscht, klare Richtlinien vorgab, an die sich der Künstler (wollte er bei Hofe Erfolg haben) zu halten hatte - man kann hier durchaus von einem restriktiven katholischen Kanon sprechen. Zur Regierungszeit Philipps II. von Spanien herrschte am Hof die Tendenz vor, an Kunstwerken - welcher Art auch immer - Strenge, Einfachheit und das Majestätische zu bevorzugen. Diesem Zeitgeschmack kam in der Malerei vor allem der italienische Stil und ganz besonders die mächtige, klare und dennoch eigenwillige Linie des Michelangelo entgegen.

El Greco hingegen - sein eigentlicher Name lautet Domenikos Theotokopoulos - entstammt nicht der westlichen Kulturtradition; er ist ein Sohn der östlichen Mittelmeerhälfte. Geboren wurde er 1541 auf der heiteren Insel Kreta, und zwar in Candia.<sup>259</sup> Die Insel Kreta war in El Grecos Zeit für die Venezianer nicht nur von eminent strategischer Bedeutung, sondern auch von wirtschaftlich-kultureller. So entstand im 15. und 16. Jahrhundert eine Reihe philologisch orientierter Institute, die die griechische Gelehrsamkeit den westlichen Ländern abendländischer Tradition vermittelte und massgeblich bei der Überführung und Rettung von Büchern und Schriftgut aus praktisch allen Gebieten der Wissenschaft während der Erstürmung Konstantinopels 1453 beteiligt waren. Es entstand also mit der Zeit ein sehr fruchtbares geistiges Umfeld, in dem sich die Tradition italienischer, sogar flämischer Malerei mit den ursprünglichen kretischen Kunstelementen verband. So entwickelte sich nach und nach die kretische Malerschule zu einer Institution, die gleichermaßen den spezifischen Wünschen des venezianisch-katholischen und des griechisch-orthodoxen Kundenkreises nachkommen, also in *forma a la latina* oder *a la griega* malen konnte.

Zunächst ist unser Künstler auf der Insel als Ikonenmaler tätig; im übrigen tragen seine zahlreichen und signierten Ikonen, die eindeutig der griechisch-orthodoxen Tradition verhaftet sind<sup>260</sup>, wesentlich dazu bei, seine Werke datieren zu können. Über Lehrzeit und Lehrmeister ist uns nichts überliefert (Nachrichten über ihn sind generell überaus spärlich vorhanden), allerdings ist er seit dem Jahre 1563 als Meister belegt.<sup>261</sup> In der folgenden Zeit scheint der Einfluss der westlichen Malerei auf der Insel immer bedeutender geworden zu sein, so dass es für kretische Maler ein ganz natürliches Ereignis war, Venedig und die Stätten der westlichen Malerei zu besuchen. So ging El Greco wie viele seiner Malerkollegen auf Bildungsreise, er selbst hingegen kam nie mehr wieder in seine alte Heimat zurück.

Die für die Forschung und die Kenntnis der Anfänge El Grecos wichtigste Entdeckung wurde 1983 gemacht, als man auf der Insel Syros eine Ikone<sup>262</sup> mit dem Motiv der Koimesis fand. Hier steht uns der eigentliche byzantinische Ikonentypus vor Augen, der mit Elementen der venezianischen Malweise verbunden ist: ein schönes Beispiel also für eine Ikone unseres noch jungen Künstlers, die in der *forma a la latina* gehalten ist. Die Einflüsse der westlichen Malerei sind nicht zu verkennen; die Dreidimensionalität der Figur der thronenden Muttergottes, der Faltenduktus ihrer Gewandung, die Art, wie die Engel um den

---

<sup>259</sup> Candia ist der im Mittelalter geläufige, italienische Name für das antike Herakleion, heute Iráklion. F. Marias, El Greco. Biografía de un pintor extravagante (1997) 25 f.

<sup>260</sup> KHM, El Greco 2001 20, Abb. 2.

<sup>261</sup> KHM, El Greco 2001 19.

<sup>262</sup> KHM, El Greco 2001 Abb. 2, 20.

Heiligen Geist wiedergegeben werden und wie der Armleuchter gemalt ist.<sup>263</sup> Mit diesem Fund wird die Argumentation von D. Talbot Rice bestätigt, derzufolge die Komposition und teilweise auch die Ikonographie des späteren Gemäldes „Das Begräbnis des Grafen Orgaz“ (1586/88) auf dem Vorbild des byzantinischen Ikonentypus der Koimesis beruhen.<sup>264</sup> Im Frühjahr 1567 reiste El Greco nach Venedig und scheint dann ganze zehn Jahre lang in Italien verbracht zu haben.<sup>265</sup> Da dieser Lebensabschnitt kaum chronologisch nachvollziehbar ist, helfen uns seine - zumeist allerdings undatierten und unsignierten - Bilder weiter, die einen Übergang zwischen seiner kretischen und venezianischen Zeit erkennen lassen.

Den Anfang dieser Epoche markiert das sogenannte Modena-Triptychon.<sup>266</sup> Unterschiede zur kretischen Ikonenmalerei bestehen hier in erster Linie in der Anwendung der Dreidimensionalität und der vorher nicht praktizierten Raumtiefe; der ikonenhafte Stil sowie die Übernahme zahlreicher Zitate italienischer Künstler weisen darauf hin, dass er wohl noch nicht direkten Kontakt zu den venezianischen Künstlern oder ihren Werkstätten hatte. Weitere Werke dieser ambivalenten Phase El Grecos sind das „Abendmahl“ in Bologna, die „Anbetung der Könige“, der „Heilige Franziskus“ und die „Grablegung“. In diesen Bildern vermeint man die Ablösung von der kretischen Ikonenmalerei-Tradition und eine Annäherung an die venezianische Malerei erkennen zu können; kraftvoll blitzt hier das künftige Genie El Grecos schon in einigen Details auf: die ungenaue Wiedergabe von Landschaften, die wenig detailgetreu, dafür aber um so mehr expressiv angedeutet werden, die übertriebene, beinahe nervöse Gestik seiner Protagonisten, der vielleicht als überraschend zu bezeichnende Umgang mit Licht und Schatten.

In all den zuvor gemalten Bildern sind diese für El Greco so charakteristischen Stilelemente, wenngleich auch nur in Anfängen, bereits vorhanden. In seine venezianische Studienzeit fällt auch eine zweite Gruppe von Gemälden, die schon sehr deutlich seine Abgrenzungen von dem griechischen Idiom zeigt und die Vertrautheit mit den Kunstprinzipien eines *Tintoretto*, *Tizian* und *Bassano* demonstriert. Schönste Beispiele hierfür sind wohl die „Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel“<sup>267</sup> und die „Blindenheilung“<sup>268</sup>; um die Szenarien optisch zu bereichern und um weitere Steigerungen der Expressivität zu erreichen, werden zentralperspektivisch verkürzte Fliesenböden mit Podesten, asymmetrische Architekturfluten, Treppengeländer etc. eingeschoben.

Um 1570 scheint sich El Greco auf einen längeren Aufenthalt in Rom eingestellt zu haben; er tritt der römisch-katholischen Kirche bei und treibt seine Karriere voran. Der aus Kroatien stammende Miniaturmaler *Giulio Clovio* empfiehlt El Greco dem Kardinal *Alessandro Farnese*, um so für ihn Protektion zu erlangen<sup>269</sup>, doch schon im Jahre 1572 kündigte der Kardinal dem Maler seine Gastfreundschaft auf. El Grecos eigene, phantastische Bilderwelt, die sich langsam zu der entwickeln sollte, die ihm in späterer Zeit zu grossem Ruhm verhalf, schien nicht unbedingt den damaligen Geschmack getroffen zu haben, und so mag er nur in einem sehr exklusiven Kreis, unter dessen Mitgliedern sich auch mehrere

---

<sup>263</sup> KHM, El Greco 2001 59.

<sup>264</sup> R. Byron - D. T. Rice, *The Birth of Western Painting* (1930) 189.

<sup>265</sup> C. Robertson, *El Greco in Italy and Italian Art. Proceedings of the International Symposium Rethymno, Crete, 22-24 September 1995* (1999).

<sup>266</sup> KHM, El Greco 2001 Abb. 3, 131.

<sup>267</sup> KHM, El Greco 2001 Abb. 4, 135.

<sup>268</sup> KHM, El Greco 2001 Abb. 3, 103.

<sup>269</sup> Marias, El Greco 87.



namhafte Kunsttheoretiker und kunstinteressierte Humanisten befanden, geschätzt worden sein<sup>270</sup>, die in El Greco einen Nachkommen von Parrhasios und Apelles erkennen mochten. In dieser Zeit entsteht auch das besprochene Gemälde „El Soplón“.

1577 finden wir El Greco in Spanien in der alten Residenzstadt Toledo. Was diesen Wechsel von Italien nach Spanien bewirkt haben mochte, bleibt uns leider - aufgrund der spärlichen Zeugnisse - weitgehend unbekannt. Wahrscheinlich aber dürften die Anregungen und Ermunterungen von Mitgliedern des spanischen Klerus, die dem Umkreis des Kardinals Farnese zuzurechnen sind, ihre Wirkung auf El Greco nicht verfehlt haben. In dieser Stadt aber sollte sich das Werk und das Genie El Grecos erst so richtig entfalten. Wie es ihm in Rom gelungen war, so fand er auch in Spanien relativ schnell Anschluss an intellektuelle Zirkel, in denen die Wissenschaft gepflegt und gefördert wurde; ebenso war er bemüht, den Kontakt zu in Spanien lebenden Griechen, die als Gelehrte und Professoren auf den Universitäten tätig waren, herzustellen und aufrecht zu erhalten. So kann El Greco als ein künstlerisch vom Westen assimilierter, postbyzantinischer Maler, der an seiner griechischen Identität festhielt<sup>271</sup>, bezeichnet werden.

Es gelingt ihm, auf spanischem Boden Fuss zu fassen, und 1589 wird er endgültig Bürger der Stadt Toledo. Durch die Schaffung eines Zirkels von Gebildeten, in dem er sich artikulieren und seine Vorstellungen über die Malerei verbreiten konnte, erreicht er es, im Laufe der Jahre Gelehrte, Ärzte, Kunstsammler, Mitglieder des Klerus und sogar einflussreiche Funktionäre der Stadtverwaltung zu seinen Freunden zu zählen. In diesem Kreis ist er aufgrund seiner Kenntnis der humanistischen Disziplinen und seiner enormen Belesenheit allgemein als *pictor doctus*<sup>272</sup> bekannt und führt die in Italien schon längst verwirklichte Gleichstellung von Malern, Poeten und Humanisten ein. Dem Ruf eines gelehrten Malers wird er nicht zuletzt auch dadurch gerecht, dass sich in seiner Bibliothek 130 Bücher in verschiedenen Sprachen befanden.

Einige sehr wichtige Hinweise in bezug auf seine ästhetischen Vorstellungen und seine Beschäftigung mit antiker Kunst bzw. das Problem des Abhängigkeitsverhältnisses von ihr finden wir als Randnotizen in einer von ihm geschätzten Vitruv-Ausgabe:<sup>273</sup> so bezeichnet er sich unter anderem als Nachkomme „seiner Vorfahren, der Alten Griechen“ und liess in diesen Marginalien immer wieder durchscheinen, dass er mit der Kunst der Antike und ihren beiden Hauptsprachen vollständig vertraut war. Allerdings ist er seinen Zeitgenossen eher als ein Verteidiger der Moderne als ein Anhänger des Antikenkults bekannt; so schreibt er z. B. in den vorher genannten Randnotizen folgendes:

*„[ ... ] dass ich unsere Zeit, um sie zu verteidigen, für besser halte als die Antike, was aber nicht stimmt. Ich will nur die Wahrheit sagen. Für mich sind alle Namen und Menschen gleich, weil ich für die Vergangenheit meiner Heimat nicht die gleiche Vorliebe habe wie Vitruv für seine eigene. [ ... ] Wir können sagen, dass [ ... ] es nichts gibt, worauf man stolz sein kann [ ... ]. Es gibt Wissenschaften, für die der Studierende einen großen Teil seines Lebens verwenden muß, um fremde Sprachen zu lernen, weil diese Wissenschaften in diesen Sprachen geschrieben sind. Meine griechischen Vorfahren haben diese Wissenschaften in ihrer Sprache studiert, und deshalb waren sie in den humanistischen Disziplinen überlegen, so wie unsere Zeitgenossen in der Architektur überlegen sind, denn*

---

<sup>270</sup> El Greco 1999 215 ff.

<sup>271</sup> KHM, El Greco 2001 64.

<sup>272</sup> Marias, El Greco 312.

<sup>273</sup> F. Marías - A. Bustamante, Las ideas artísticas de El Greco (1981) 234 ff.

*die Zeitgenossen ziehen Nutzen aus den Errungenschaften ihrer Vorgänger, die sich im Laufe der Zeit angehäuft haben.*"<sup>274</sup>

Für El Greco ist das Studium der antiken Kunst, die Beschäftigung mit der Antike von grosser Wichtigkeit; er misst ihr aber keine überragende Stellung bei. Für ihn ist die Auseinandersetzung mit der Antike von derselben Bedeutung wie die mit der venezianischen Schule und dem italienischen Manierismus. In seinen Werken, die er von nun an in Spanien produziert, verbinden sich alle diese einzelnen Elemente, die er kennenlernte und aufnahm, zu seiner charakteristischen Malweise.

War das Interesse an seiner Malerei in Rom nicht besonders gross und seine Auftragslage als eher dürftig zu bezeichnen, so ändern sich die Verhältnisse in Spanien grundlegend: er erhält zunächst 1577 den Auftrag, für die Sakristei der Kathedrale von Toledo eine „Entkleidung Christi“ und gleichzeitig für die Kirche Santo Domingo el Antiquo die Gemälde der bereits entworfenen Altarretabeln zu malen; später wird er angewiesen, diese neu zu entwerfen, zusammen mit dem Skulpturenschmuck des Hauptretabels.

In seinen Erstlingswerken finden sich noch immer Spuren, die an Tizian, Bassano oder Tintoretto erinnern; nur seine Farbgebung - im Licht stark ausbleichende Rosa-, Gelb- und Grüntöne - scheint ihrem Repertoire nicht entlehnt zu sein.<sup>275</sup> Die „Italianismen“, die in El Grecos Debütwerken noch sichtbar sind, hören dann aber schlagartig mit dem oben erwähnten Gemälde „Das Begräbnis des Grafen Orgaz“ auf.

Die „Entkleidung Christi“ (um 1580) ist sehr wichtig für seine erreichte künstlerische Ausdrucksform und ist zudem ein Zeugnis für die Vehemenz der Verteidigung, die er in Zukunft seinen Werken angedeihen lässt. Diese Arbeit begleitete, über die einhellige Meinung der künstlerischen Perfektion hinaus, ein langjähriger Disput über den Wert dieses so wunderbaren Gemäldes. Im Streit um das geforderte Honorar wurden auch Schätzer hinzugezogen, die angaben, nie ein schöneres Werk gesehen zu haben; dass sich der Künstler allerdings gleich zu Beginn seines Schaffens mit dem wichtigsten Auftraggeber der Stadt, der Kathedrale, anlegte, war seinen durchaus berechtigten ehrgeizigen Plänen sicher nicht dienlich<sup>276</sup> und dürfte vielleicht sogar der Grund gewesen sein, dass sich seine zukünftigen Hoffnungen nicht erfüllten, ja sogar in der Ablehnung des nächsten Meisterwerkes gipfelten.

Dieser weitere Meilenstein in der Malerei El Grecos stellt das Gemälde „Das Martyrium des heiligen Mauritius“ dar, von dem sich der Künstler die so sehnlichst erwünschte Stellung als Hofmaler - wie sich später herausstellen sollte, vergebens - versprach. Diese erstaunliche Arbeit fand bei König Philipp II. nicht die erhoffte Resonanz; es wurde zwar angenommen und sehr grosszügig bezahlt (von einer Kommission wurde das Gemälde auf 800 Dukaten geschätzt - eine für damalige Verhältnisse exorbitante Summe), aber nicht am Altar der Basilika angebracht, sondern zierte nur einen Nebenraum, die sogenannte Chorsakristei. Der tiefere Grund, weshalb das Werk schliesslich abgelehnt wurde, liegt wahrscheinlich in der Tatsache, dass El Grecos Bild nicht dem geforderten katholischen Kanon entsprach; vielmehr präsentierte er eigenmächtig und kompromisslos seine ganz persönliche Version dieses Themas.

---

<sup>274</sup> KHM, El Greco 2001 64, zitiert nach F. Marías und A. Bustamante, *Las ideas artisticas de El Greco* (1981) 240.

<sup>275</sup> Wir finden beispielsweise solche Farbtöne in Vergina (Persephonegrab); siehe Scheibler, GrM Abb. IV. El Greco mag sich bei der Auswahl seiner Farben von entsprechenden Textstellen bei Vitruv bzw. Plinius inspiriert haben lassen.

<sup>276</sup> S. Ferino - Pagden, *El Greco. Einleitende Worte zu Leben und Werk*, in: KHM, El Greco 2001 33.



In seinen späten Werken, die er, nun finanziell rundum abgesichert, nach seinen eigenen Vorstellungen und Prinzipien ausführen konnte, kommt sein ganzes Genie zum Vorschein: so finden wir vor allem in den beiden Gemälden „Ansicht von Toledo“ (1595 - 1610) und „Laokoon“ (1610) ein fast vollständiges Kompendium von Apelles-Zitaten vor, wie sie bei Plinius<sup>277</sup> überliefert sind.

Ebenfalls in die Spätzeit des Künstlers gehören (um nur die wertvollsten Werke zu nennen): das „Bildnis des Kardinals Don Fernando Nino de Guevara“ (um 1596 - 1600), der „Jurist Jerónimo de Cevallos“ (1605 - 1612), die Portraits des „Fray Hortensio Félix Paravicino“ (um 1609) und des „Kardinals Tavera“ (um 1608 - 1614), nochmals eine Fassung (von insgesamt sechs Versionen) der „Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel“ (um 1610 - 1614) und „Die Anhebung der Hirten“ (um 1614).

Domenikos Theotokopoulos stirbt am 6. oder 7. April 1614 in seiner Wahlheimat Toledo als hochangesehener und vermögender Bürger dieser Stadt.

---

<sup>277</sup> Plin. nat. 35, 96: *Pinxit et quae pingi non possunt, tonitrua, fulgetra, fulgura; quae Bronten, Asrapen et Ceraunoboliam appellant.*

### *β.) Resümee 1*

El Grecos intensive Beschäftigung mit der Antike, vor allem aber die Auseinandersetzung mit den Erkenntnissen Vitruvs und den Kunstbetrachtungen Plinius', auch durch die lückenlose Kenntnis der frühchristlichen Traditionen, die in der byzantinischen Malerei seiner Heimat verwurzelt waren, bringen ihn schon in Italien, als er noch auf der Suche nach seinem eigenen Stil war, den Ruf eines *pictor doctus* ein. Durch seine Wahlheimat Spanien und die Bekanntschaften mit zahlreichen Würdenträgern, Wissenschaftlern, Philosophen und Kunstkennern, in deren Kreis er sich bewegte, gewann dieser ausserordentliche Künstler ein vertieftes Wissen um die Errungenschaften der Antike, die, zusammen mit den Innovationen der neueren Zeit, in seine Arbeit einfließen, wodurch er in der Lage war, seine eigenwilligen Kompositionen zu schaffen. El Greco ist *kein* Künstler des Genres, zu sehr ist er noch dem christlichen Kanon verpflichtet, zumindest bringt er aber Anregungen aus der Antike in seine Werke ein, wie wir bei der Besprechung des El Soplón gesehen haben.

## 2.

### Barock:

#### Fischstilleben aus Pompeji — Vincente Vittoria, Küchenwand)

*Crispinus  
mullum sex milibus emit  
aequantem sane paribus sestertia libris*

...  
*hoc pretio squame? Potuit fortasse minoris  
piscator quam piscis emi . . .*  
(Juv. Sat. IV, 15-26)

Wie wir bei der Definition des Genres gesehen haben, hat das Stilleben durchaus seine Berechtigung, hier vorzukommen. Stilleben waren vor allem als Mosaike oder später als Fresken bei der Ausschmückung von Wohnhäusern, besonders aber in Räumen der Geselligkeit und des Zusammenseins (Triklinien bzw. Andrones)<sup>278</sup> gebräuchlich und dienten vorzugsweise zur Erheiterung des Betrachters; besonders gerne wurde in diesen Räumlichkeiten seit hellenistischer Zeit das *Asaroton*<sup>279</sup> verwendet. Die Wirkung solcher Böden ist vor allem auf den beabsichtigten illusionistischen Effekt ausgerichtet und sollte den Betrachter in Erstaunen versetzen, und so ist es auch bei dem von Plinius besprochen Mosaik nicht weiter verwunderlich, dass zur Verstärkung dieses Eindrucks Tauben, die auf einem Gefässrand sitzen, verwendet wurden. Das Motiv von Speiseresten, Früchten, Blumen, Girlanden und ähnlichem, die von Tieren aller Art umrandet dargestellt wurden, taucht immer wieder auf und wird vor allem in römischer Zeit vielfach variiert.<sup>280</sup>



Das zu besprechende Fresko aus Pompeji zeigt ein Stilleben, das eine Momentaufnahme aus einer Küche abbildet. Die Darstellung ist dreidimensional gezeichnet, so dass wir zwei Regale und einen ins Bild ragenden türähnlichen Verbau erkennen können. Letzterer sticht durch seine helle Farbe deutlich vom Hintergrund ab, die Frage ist aber, ob es sich hierbei um einen gerahmten und geschlossenen Durchgang oder um ein vorspringendes Bord handelt. Auch die zwei Regale, die sich rechts davon bis zum rechten Bildrand ziehen, heben sich vom Hintergrund ab; in ihrem Fall scheint es aber deutlich zu sein, dass sie in den Raum hineingreifen. Auf allen diesen vom Hintergrund sich abhebenden Architekturelementen hängen bzw. liegen Meeresfrüchte bunt durcheinander; die zwei Regale sind geradezu vollgepackt von Fischen ähnlichen Aussehens. Seltsam mutet hier nur der Zwischenraum des Gestelles an, wo ein Tintenfisch und eine Muschel ohne erkennbare Auflage abgebildet sind. Auf der Wandfläche links aussen - ob es sich nun um

<sup>278</sup> Der Prunk, mit dem Privathäuser vor allem seit der Spätclassik ausgestattet wurden, kann, wie schon auf S. 29/30 dargestellt, in Zusammenhang mit der Tryphe einzelner Reicher gesehen werden. Hierzu siehe auch E. Walter - Karydi, Die Nobilitierung des Wohnhauses, Xenia 35, 1994, 34 ff.

<sup>279</sup> τὸ ἀσάρῳτον, aus ἀ - σαρῳω - ungefegt, ungekehrt; nach Plin. nat. 36, 184-189 ein von den Griechen kunstvoll gestalteter Mosaikpavimenttypus mit der Darstellung von Speiseresten. Das berühmteste dieser Mosaike stammte von Sosos und befand sich vermutlich in einem königlichen Palast des 3. oder 2. Jahrhunderts v. Chr. in Pergamon und wurde in römischer Zeit vielfach kopiert, variiert und nachgeahmt. Weiteres hierzu: M. Donderer, Die antiken Pavimenttypen und ihre Benennungen, Jdl 102, 1987, 365 ff. und H. Meyer, Zur neueren Deutung von Asarotos Oikos und Kapitolinischem Taubenmosaik, AA 1977, 104 ff.

<sup>280</sup> Die Freude an diesen illusionistischen Darstellungen hat aber nicht nur den antiken Betrachter in Entzücken versetzt, auch in der Neuzeit tauchen immer wieder ähnliche Bildmotive auf, wie auf einer Tapete aus dem Klassizismus zu erkennen ist; hierzu K. Parlasca, Das pergamenische Taubenmosaik und der sogenannte Nestorbecher, Jdl 78, 1963, 259.

eine geschlossene Türe (es scheint ein holzartiges Türblatt erkennbar zu sein) oder um einen hervorspringenden Schrank handelt, sei dahingestellt - hängen zu einem Bündel zusammengefasst an einem Nagel ebenfalls Fische. Deutlich wird hier der Liebe zur räumlichen Darstellung und der bewussten Irreführung des Sehens Ausdruck verliehen, denn nicht eindeutig wird den Betrachter auf dem ersten Blick klar, wie hier die perspektivischen Verhältnisse sind; wir liegen sicherlich nicht ganz falsch, wenn wir ein bewusstes *trompe l'œil*<sup>281</sup> erkennen.



Ähnlich spielt auch das moderne Pendant mit dem Auge des Betrachters; deutlich ist zu erkennen, dass es sich um eine Wand handelt, an der ein *Quodlibet* an Küchenutensilien hängt. Beeindruckend auch hier die bewusste und nuancierte Tiefenstaffelung der abgebildeten Fischbündel, und vor allem des unterhalb der Mitte hängenden Kupferbehältnisses. In zwei Register scheint sich das Gemälde zu teilen, denn in der oberen Hälfte dominieren hellere, silberfarbene Töne (natürlicherweise durch die Schuppen der Fische hervorgerufen), während der untere Bereich durch das tiefe Schwarz des bauchigen Fläschchens, das dunkle Kupfer des kleinen Kessels und den durch Trocknen hervorgerufenen Effekt der Kräuter und Sardinen (?) dunkel anmutet. Doch sind es wohl eher die optischen Reflexionen der abgebildeten grösseren Gegenstände, die den unteren Bereich dunkler erscheinen lassen.

Betrachten wir aber noch einmal die Licht- und Schattenverhältnisse: eindeutig fällt das Licht von links oben auf die Küchenwand ein, so dass der Bereich links unten automatisch dunkler ausfallen muss. Um das untere Register nicht allzu dunkel werden zu lassen, finden sich, als Farbklecks sozusagen, zwei zusammengewachsene, reife, dunkelgelbe Pfirsiche, die zudem von den einfallenden und reflektierenden Lichtstrahlen noch zusätzlich erhellt werden. Die Gegenstände sind allesamt mit Nägeln an der Wand befestigt, und ganz deutlich werfen sie, so wie die Schnüre an denen sie hängen, dem Licht folgende Schatten.

Wir haben es hier mit einem Küchenstilleben zu tun, das ebenfalls ganz bewusst das Auge des Betrachters bemühen will, um seine fast photographische Präzision zu erfassen; in dieser Hinsicht sind sich beide Bilder sehr ähnlich, denn sie zwingen den Betrachter geradezu, sich mit räumlichen Verhältnissen auseinander zu setzen.

---

<sup>281</sup> Trompe-l'œil: Gemälde oder Teil eines Gemäldes, das durch naturalistische Genauigkeit und Beobachtung der Beleuchtung den Eindruck eines wirklichen Gegenstandes bis zur Augentäuschung hervorrufen soll. Erst wieder im 15. Jahrhundert erreicht die Technik bei Stilleben, wo zunächst besonders auf den Aussenseiten von Altarflügeln diese Darstellungsweise angewandt wird und die dem Künstler die Möglichkeit gibt, sein Können (Perspektive, Licht-, Schattenwirkung) unter Beweis zu stellen, das in der Antike mögliche Niveau. Zum Trompe l'œil in der Antike: G. Veters, Trompe l'œil in der griechischen Malerei (Dipl. Wien 1997). Vorwiegend spielt das Trompe-l'œil in der niederländischen Stillebenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle. Siehe hierzu auch M. Milman, Das Trompe l'œil (1986) und H. Schober, Das Bild als Schein der Wirklichkeit. Optische Täuschungen in Wissenschaft und Kunst).

— Bildpaar 2 —



1 Fischstilleben aus Pompeji.



2 Vincente Vittoria, Küchenwand.

#### a.) *Exkurs zur Entstehung von Stilleben der Neuzeit*

Der Durchgang durch die Künstlerbiographien des 17. und 18. Jahrhunderts zeigt ebenso wie in der Malerei des späten 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. eine zunehmende Spezialisierung des Malerberufs und mit ihr die Herausbildung typischer Motivgruppen sowie die langsame Durchsetzung des künstlerischen Anspruchs für die Gemälde des Themenbereichs „Stilleben“. Quatremère de Quincy hat im späten 18. Jahrhundert, wie wir auf Seite 8 gesehen haben, aus diesem Grund die „*nature morte & inanimée*“ (Stilleben aller Art) als eigene Kategorie formuliert, abseits von der Genremalerei; schliesslich findet das Stilleben in der Kunstkritik des 19. Jahrhunderts doch noch seinen berechtigten Eingang in den Oberbegriff des Genres.

In den Kunstschulen des 19. und 20. Jahrhunderts gab es ausgewiesene Spezialisten für Stilleben, die aus den zahlreichen Motiven, die als erster *Joachim von Sandrart* zusammenfasste<sup>282</sup>, schöpfen konnten; dieser Motivschatz wurde während des 19. Jahrhunderts zur Konvention, und vor allem die Impressionisten, aber auch Künstler modernerer Zeit wie etwa *Pablo Picasso* und *Georges Braque* bedienten sich dieser Möglichkeiten. Die Frage, ob nun dieser reiche Fundus an „stillstehenden Sachen“ bereits in der Antike bekannt war, ist sicherlich einer eigenen Arbeit würdig, und ich will sie hier nur in aller Kürze ansprechen.

#### β.) *Exkurs: kurzer Überblick über den Illusionismus*<sup>283</sup>

Zu Beginn der frühen Klassik im Griechenland des 5. Jahrhunderts v. Chr. dürfte der Illusionismus - wenn man diesen Begriff überhaupt für diese Zeit verwenden darf - in der die Erzählung begleitenden Landschaft stärker ausgeprägt worden sein und zu einer gewissen, dem Thema angepassten Differenzierung geführt haben. Gerne wurde die Hintergrundlandschaft als evokatives Mittel in der Bühnenszenarie verwendet.

Frühe illusionistische Elemente finden sich also in Griechenland vorwiegend in der Bühnenmalerei; in diesem Zusammenhang steht die σκηνογραφία zu Beginn des 5. Jahrhunderts ganz im Zeichen des Dionysos-Kultes.

Agatharchos von Samos galt als der Begründer der perspektivischen Bühnenmalerei;<sup>284</sup> sein fachwissenschaftlicher Aufsatz über den Gegenstand der Entdeckung der Perspektive<sup>285</sup> soll Demokrit und Anaxagoras zu wissenschaftlichen Studien über die Gesetze perspektivischen Sehens angeregt haben.<sup>286</sup> Weit entfernt aber ist die Bühnenmalerei noch von der Illusion der Räumlichkeit, denn die Bühne befand sich, wie wir wissen - unter freiem Himmel; der Illusionismus dürfte also vorderhand nur der Dekoration und als Fassade gedient haben. Allerdings dürfte, wie I. Scheibler annimmt, die optischen Voraussetzungen

---

<sup>282</sup> Im deutschen Sprachgebiet ist die Erstprägung „Stillstehende Sachen“ 1675 bei J. v. Sandrart, Teutsche Akademie der edlen Bau- und Malereikünste (1675 - 79) bezeugt.

<sup>283</sup> Illusionismus im kunstgeschichtlichen Sinne: objektive, von jedem Dritten zwingend nachvollziehbare Darstellungsweise.

<sup>284</sup> Aristoteles bezeichnet (Poet. 4, 1449a 18) Sophokles als den ersten Dichter, der sich der Skenographia bediente; Vitruv (7 praef. 11) bezeugt Agatharchos als ersten Bühnenmaler. Zum Begriff der Skenographie siehe u. a. auch A. Rouveret, Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (1989); A. W. Pickard-Cambridge, The Theatre of Dionysos in Athens (1946); W. Jobst, Die Höhle im griechischen Theater des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (1970).

<sup>285</sup> Eine unteransichtige Perspektive wird etwa von H. Kenner mit der Erklärung postuliert, dass mit der Annahme, es existiere eine dreistöckige Bühne, im Oberstock Architekturdarstellungen zu sehen gewesen sein sollen: H. Kenner, Das Theater und der Realismus in der griechischen Kunst (1954) 134 f.

<sup>286</sup> Borchhardt 262.



im Theater eine Beobachtung der Zentralperspektive begünstigt und jede Art späterer Architekturmalerei in der Skenographie ihre Wurzeln gehabt haben.<sup>287</sup>

Erst am Übergang von Reichem Stil zur Spätklassik wird der Illusionismus vermehrt zur Darstellung von Menschen genutzt.<sup>288</sup> Natürlich ist dieses Phänomen in engem Zusammenhang mit der Innovation des Apollodoros, der Philosophie des beginnenden 4. Jahrhunderts v. Chr.<sup>289</sup> und den neuen Erkenntnissen in der Optik verknüpft, denn das subjektive Erlebnis der sichtbaren Welt wollte vom Künstler auch dementsprechend umgesetzt werden.<sup>290</sup> Und es scheinen Apollodoros, und in noch viel überzeugenderem Masse seine Nachfolger gewesen zu sein, denen es gelang, die Diskrepanz zwischen Raum und Form mit der Erscheinung aufzuheben.

Offenbar entstanden in der Zeit zwischen Spätklassik und dem frühen Hellenismus in grosser Anzahl Landschaftsbilder, in denen in narrativer Weise Szenen aus Mythos aber auch historische und private Ereignisse geschildert wurden.<sup>291</sup> Wesentlich besser ist uns die Malerei in den vier pompejanischen Stilen erhalten, wodurch wir Rückschlüsse auf die griechische Originalmalerei ziehen können.<sup>292</sup> Sind noch im ersten Stil (3. bzw. 2. bis 1. Jahrhundert v. Chr.) keineswegs spektakuläre Gemälde vorhanden (die Malerei beschränkt sich im wesentlichen auf die Bemalung von Stuck, um kostbare Marmorplatten zu imitieren), so taucht bereits im zweiten Stil (80 - 15 v. Chr.) - in Anfängen zumindest - die Perspektive auf; besonders wichtig für die Einführung der Perspektive in Italien ist der Freskenkomplex von Brescia.<sup>293</sup> Im Heiligtum von Brescia werden auf noch einfache Weise verschiedene architektonische Motive abgebildet: gemalt hervortretende Plinthen mit ionischen Halbsäulen in der Oberzone deuten schon die Öffnung des Raumes an.<sup>294</sup> *„Die Bedeutung der Fresken von Brescia besteht darin, dass sie eine Nähe zu Vorbildern der späthellenistischen Malerei verraten, wie sie in Griechenland und in Süditalien im 1. Jahrhundert v. Chr. verbreitet waren. Wahrscheinlich waren sie das Werk von Künstlern aus dieser Schule, die man hierher gerufen hatte. Sie sollten das Monument ausschmücken, mit dem man im Jahre 89 v. Chr. die Ausdehnung des ius Latii auf die Bevölkerung Norditaliens, der Cisalpina, die Reorganisation des Territoriums als Werk Sullas feierte und möglicherweise auch die Bestätigung einer lokalen Elite, die ihre rein hellenistischen Ideale vom Leben und von der Kultur zur Schau stellen wollte.“*<sup>295</sup> Die römischen Auftraggeber

---

<sup>287</sup> Scheibler, GrM 151 f.

<sup>288</sup> Ein Beispiel aus dieser Zeit haben wir auf Seite 34 f. besprochen, wo neben der verkürzten Darstellung (Nähe - Weite) von Komasten, die in einem Zug vereint sind, auch Architekturelemente illusionistisch bzw. perspektivisch korrekt abgebildet sind.

<sup>289</sup> Die Philosophie des beginnenden Hellenismus kreiert schliesslich neue Ansätze zur Wahrnehmung: „in der stoischen Erkenntnistheorie verschob sich das Gewicht grundsätzlich von den objektiv gegebenen Ideen Platons und den apriorischen konstituierenden Formen Aristoteles' zu der sinnlich-subjektiven Wahrnehmung des Individuums.“ (G. Pochat, Figur und Landschaft [1973] 40).

<sup>290</sup> Siehe auch Seite 32.

<sup>291</sup> Borchhardt 257, Fussnote 1: „Unter Landschaftsmalerei verstehen wir nicht die autonome Landschaftsmalerei der modernen Kunstgeschichte, sondern Landschaftsdarstellungen mit figürlichen Szenen.“

<sup>292</sup> Es ist heute in der Forschung allgemein akzeptiert, dass die in die pompejanische Wandmalerei eingefügten Bildkompositionen als Variationen oder Kopien griechischer Tafelbilder anzusehen sind. Hierzu: H. Mielsch, Funde und Forschungen zur Wandmalerei des Prinzipats, in: ANRW II 12, 2 (1981) 198.

<sup>293</sup> D. Mazzoleni - U. Pappalardo, Pompejanische Wandmalerei (2005) 44.

<sup>294</sup> J. Ascherl, Das Licht in der pompejanischen Wandmalerei I (2002) 30 ff.

<sup>295</sup> Mazzoleni - Pappalardo 44.

waren also allem Anschein nach von dem Reichtum griechischer Wohnhausausschmückungen beeindruckt, und auch verschiedene Gerüchte (oder tatsächliche Besuche auf solchen Gütern) werden ihren Eindruck, den sie auf die Oberschicht Roms machte, nicht verfehlt haben.

War die Dekoration des ersten Stils noch nicht ganz ausgereift - illusionistische Malerei war noch nicht auf die Wand übertragen, sondern auf *pinakes* gemalt und in die Mauer eingesetzt -, so ändert sich dies mit der römischen Innovation des zweiten Stils: die Übertragung von Malerei auf die Wand. Zusammenfassend ist zur Malerei des zweiten Stils zu bemerken, dass die Szenen durchwegs der griechischen Mythologie angehören, von den römischen Auftraggebern aber in ihrer Artikulation aktualisiert und den neu geschaffenen Realitäten angepasst wurden. Ein weiteres wesentliches Merkmal dieser Malerei ist, dass die Gemälde wie Aussichten aus Fenstern wiedergegeben wurden;<sup>296</sup> Alltagsszenen hingegen fehlen in diesem Repertoire vollständig.

Am Übergang zum dritten Stil (15 v. Chr. bis etwa 50 n. Chr.) wird die Linienführung flacher, die Illusion architektonischer Räumlichkeit tritt etwas in den Hintergrund; die Dekoration zeigt vorwiegend bukolische Szenen und Landschaften, was mit der Friedenspolitik Kaiser Augustus' in einem gewissen Zusammenhang stehen mag. Ebenfalls in diese Zeit gehört die integrierte Darstellung von realer Architektur und Landschaft: bei Plinius heisst es, dass ein gewisser *Studios* als erster begonnen habe, Wände mit Landschaftsmotiven wie ländlichen Villen, Portiken und Lustgärten auszumalen.<sup>297</sup>

Da aber in diesem Absatz die Rede von Spaziergängern, Bauern, Fischern und „leichten Mädchen“ ist, die in die Landschaft gesetzt sind, so wäre man versucht, in diesem Künstler den ersten römischen Genremaler (von dem wir Nachricht haben) zu erkennen.

Mit dem vierten pompejanischen Stil (50 n. Chr. - ca. 120 n. Chr.) kehrt schliesslich der Illusionismus wieder verstärkt auf die Wand zurück; was die Wahl der Motive betrifft, so sind sie ganz dem zeitgenössischen *manieristischen* Geschmack verpflichtet: es finden sich Figuren aus dem Mythos, die an unglücklicher Liebe leiden oder auf grausame Weise bestraft werden.<sup>298</sup>

#### γ.) Antike Stilleben

In engem Verhältnis zu Darstellungen von Gärten und Landschaften vorzüglich des dritten Stils dürfte auch die Malerei von Stilleben zu sehen sein; wir finden beispielsweise kleine Bildchen von sowohl getöteten als auch lebenden Tieren, Obst- und Gemüsebouquets in den gemalten Klapptürbildern im Haus der Kryptoportikus. Dass diese Motive auf griechische Vorbilder zurückgehen, schildert uns Vitruv anlässlich seiner Beschreibung eines griechischen Wohnhauses, wo er die Sitte des Hausherrn erwähnt, der den Besuch mit Gastgeschenken versieht. Als *Xenien* wurden in weiterer Folge auch Bilder bezeichnet, die

---

<sup>296</sup> Mazzoleni - Pappalardo 46.

<sup>297</sup> Plin. nat. 35, 116 f.: *Auch Studios, zur Zeit des Divus Augustus, soll nicht übergangen werden, der als erster die anmutigste Wandmalerei schuf, Landhäuser mit Säulenhallen und Gartenanlagen, Haine, Lustwälder, Hügel, Fischteiche, Kanäle, Flüsse, Gestade und was man sich nur wünschte, sowie verschiedenartige Gestalten von Spaziergängern oder Schiffsreisenden und solchen, die sich zu Land auf Eseln oder Wagen zu ihren Landhäusern begeben, ebenso auch Fischer, Vogelsteller oder Jäger oder auch Winzer. Auf seinen Bildern findet man schöne Landhäuser mit sumpfigem Zugangsweg, auf dem Männer mit Frauen, die sie um Lohn auf den Schultern tragen, schwankend einhergehen, während jene, die getragen werden, sich ängstigen, außerdem noch sehr viele derartige Einfälle von höchst geistreichem Humor. Er unternahm es auch, Seestädte unter Altanen zu malen, was einen sehr schönen Anblick ergibt und nur sehr geringe Kosten verursacht.*

<sup>298</sup> So etwa Pasiphaes tragische Liebe zu Zeus (siehe Ov. Met. 8, 136 und 9, 735 ff.) oder die Bestrafung Ixions (Ov. Met. 4, 461 ff.), wie sie im Ixion-Zimmer der Casa dei Vettii in Pompeji abgebildet sind.



solchen Gastgeschenken nachempfunden waren.<sup>299</sup> In Philostratos' „Εἰκόνες“<sup>300</sup> werden hochbeachtete Gemälde mythologischen Inhalts erwähnt, die der Besucher an einer Wand abschreitet; nach einem Zyklus folgen, zur Auflockerung sozusagen, zwei Xenien. Die Motive dieser besonderen Bilder beinhalteten - wir finden sie in reichen Variationen in den Malereien von Pompeji und Herculaneum wieder - Schalen mit reifem Obst, vorzüglich Pfirsichen, reifen Feigen, aus denen der Saft quillt, Trauben, Kirschen, Äpfel in leuchtendem Naturton, aber auch Brot und aufgeknackte Nüsse.

Stilleben sollten also den Besucher erheitern bzw. in Erstaunen versetzen, und hier ist der Illusionismus von besonderer Bedeutung: die Arrangements sollten im Betrachter die Illusion tatsächlich vorhandener Gegenstände erwecken. Diese Vortäuschung gelingt aber nur dann, wenn sich das betrachtende Auge beim ersten Hinschauen in die Irre führen lässt; dieses *In-die-Irre-Führen* erreicht der Künstler ausschliesslich mit der Wirkung von Licht und Schatten sowie perspektivischen Elementen.

Kommen wir nun auf die Frage nach einem antiken Repertoire von Motiven für Stilleben zurück: sie kann nicht einheitlich geklärt werden, denn, abgesehen von opulenten Obstschalen, dem Asaroton und den bei Plinius erwähnten Blumenarrangements<sup>301</sup> finden sich auch Sachstilleben, wie etwa die kampanische Gruppierung von Schreibtäfelchen, Tintenfass und Geldbeutel beweist;<sup>302</sup> im griechischen Kontext finden sich diese Sachstilleben meistens als „*Versatzstücke, die als Bildkürzel die Ikonographie der gängigen Funktionsbereiche begleiten oder ersetzen*.“<sup>303</sup> In der griechischen Kunst dürften also Stilleben immer nur als Beiwerk Verwendung gefunden haben, wie wir schon bei den Bildbeschreibungen des Philostratos gesehen haben; grossflächige und alleinstehende Stilleben (wie wir sie aus dem 16. bis 19. Jahrhunderts kennen) sind uns bis jetzt aus der Antike nicht bekannt. Ob es für die Zusammenstellung und Darstellungsweisen von immer wiederkehrenden Motiven richtige Musterbücher, wie sie etwa für Motive von Mosaiken überliefert sind, kann ebenfalls nicht mit letzter Sicherheit gesagt werden.

---

<sup>299</sup> Vitr. 6, 7, 4.

<sup>300</sup> Philostr. Eik. 1, 31, 1 ff.

<sup>301</sup> Plin. nat. 35, 125.

<sup>302</sup> J. M. Croisille, Les natures mortes campaniennes (1965) Taf. 104-110.

<sup>303</sup> Scheibler, GrM 175 f.

### δ.) Versuch einer teilweisen Lebensbeschreibung Vincente Vittorias

Leider sind Nachrichten zu diesem bemerkenswerten Künstler derart spärlich, dass hier keine eigentliche Biographie folgen kann. Notizen zu seinem Leben sind nur in einigen wenigen, älteren Handbüchern verfügbar<sup>304</sup>, in neueren Nachschlagewerken fehlen sie zur Gänze.

Vincente Vittoria (oder in einer anderen Schreibart Victoria) wurde in Denia bei Valencia am 4. April 1650 geboren. In seiner Heimatstadt studierte er anfänglich Mathematik, Philosophie, Theologie und Grammatik, und, ganz der Liebe zur Kunst ergeben, übersiedelte er nach Rom, wo er sich dem Maler *Carlo Maratti*, einem Meister des Spätbarocks anschloss. Bei ihm erlernte er das Malerhandwerk, zeichnete nach der Antike, kopierte neben anderen grossen Meistern auch Raffael und beschäftigte sich neben anatomischen Studien auch mit der Verhältnislehre; seine Vorliebe galt zumeist perspektivischen Phänomenen. Die überaus grosse Geschicklichkeit und sein Wissen - archäologische Studien brachten ihn mit den bedeutendsten römischen Gelehrten und Altertumswissenschaftlern in Kontakt -, erwarben ihm schon sehr früh die dementsprechende Hochachtung bei seinen Zeitgenossen. Nach einigen Aufträgen für Bilder, die er für St. Maria in Araceli und für die Nonnen in St. Maria della Concezione ausführte, wurde er schliesslich zum Hofmaler *Cosimos III.*, *Grossherzog der Toskana*, ernannt. Vittoria erhält um 1690 die Priesterwürde; Papst *Clemens XI.* erteilt ihm ein Kanonikat für die Kollegiatkirche San Felipe in Xativa bei Valencia, und so kehrt er für rund ein Jahrzehnt in seine alte Heimat zurück.<sup>305</sup> Zu Beginn des 18. Jahrhunderts finden wir ihn wieder in Rom; in dieser Zeit entstehen zumeist Kupferstiche und Radierungen, die dem Grossherzog gewidmet sind.

In seinen späteren Lebensjahren ernennt ihn Papst Clemens XI. zu seinem Antiquar; die Schriften aus diesem Lebensabschnitt, zumeist theologischen und kunstgeschichtlichen Inhalts (unter anderem über perspektivische Probleme [!]) - blieben aber nur unpublizierte Fragmente, da er 1712 in Rom starb.

---

<sup>304</sup> Etwa in G. K. Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexikon (1913<sup>2</sup>) s. v. Victoria, 530 oder F. Müller, Die Künstler aller Zeiten und Völker oder Leben und Werke der berühmtesten Baumeister, Bildhauer, Maler, Kupferstecher, Formenschneider, Lithographen etc. (1864) s. v. Victoria, 782 f.

<sup>305</sup> In dieser Zeit und auf seinem Landgut - es war für seine Bibliothek und Kunstsammlung berühmt - dürfte auch die Verteidigungsschrift für Raffael in sieben Briefen (*Osservazioni sopra il libro della Felsina Pittrice*, 1703) entstanden sein.

#### *ε.) Resümee 2*

Vincente Vittoria war, obwohl wir von ihm wesentlich weniger Zeugnisse als von vielen seiner Zeitgenossen haben, ein hervorragender Maler und Kunsttheoretiker, und es kann mit Recht angenommen werden, dass er auf dem Gebiet der Perspektive Erstaunliches leistete. Aufgrund der Freundschaften und vertieften Beziehungen zu Archäologen und Altertumswissenschaftlern, die er seit jungen Jahren unterhielt, ist anzunehmen, dass er mit den Ausgrabungsergebnissen von Rom, Pompeji und Neapel sowie mit den zahlreichen antiken Kunstwerken der verschiedenen Museen und Sammlungen Roms vertraut war.

3.

Rokoko:

Schlafender Hermaphrodit<sup>306</sup> — François Boucher, l'odalisque blonde

*Perstat Atlantiades sperataque gaudia nymphæ  
denegat, ille premit commissaque corpore toto  
sicut inhærebat, „pugnes licet, inprobe" dixit,  
„non tamen effugies! Ita di iubeatis! Et istum  
nulla dies a me nec me diducat ab isto!"  
Vota suos habuere deos; nam mixta duorum  
corpora iunguntur, faciesque inducitur illis  
una, . . .  
(Ovid, Metamorphosen IV, 368-375)*

Ich wage es an dieser Stelle nicht, den Schlafenden Hermaphroditen als eindeutige Genreskulptur zu identifizieren; betrachten wir aber die Auseinandersetzung der vor allem im Hellenismus tätigen Künstler mit doch eher ungewöhnlichen bzw. recht ausgefallenen Motiven<sup>307</sup> (wie in unserem Falle dem Phänomen der Zweigeschlechtlichkeit beim Menschen<sup>308</sup>), so kann - wie ich meine - behauptet werden, dass das künstlerische Interesse an diesem besonderen Sujet reine Freude an der Darstellung (l'art pour l'art) gewesen sein mag. Zudem ist es geradezu ein Markenzeichen der hellenistischen Kunst, schlafende oder träumende Figuren abzubilden.<sup>309</sup>

Dieses besonders reizvolle Kunstwerk, das auf den ersten Blick<sup>310</sup> noch nicht seine eigentliche Ambiguität preisgibt, beeindruckt den Betrachter in erster Linie durch die Naivität der Darstellung eines schlafenden Mädchens; Ruhe durchzieht den gesamten, hingestreckten, schlanken Körper. Wie es sich oft in tiefem, traumversunkenem Schlaf ereignet, so ist auch hier das Manteltuch verrutscht, in das sich die schlafende Figur nach kurzer Unruhe mit ihrer linken Hand einzuwickeln begann. Ich sage hier ganz bewusst *begann*, denn es scheint nur ein kleiner Moment der Anstrengung gewesen zu sein, der bereits wieder vorüber ist; von erschlaffenden Muskeln (die kurz zuvor als Folge einer Bewegung noch hätten angespannt sein müssen) kann hier keine Rede sein; ebenso verhält es sich mit dem leicht gegen oben angezogenen, linken Unterschenkel: dieser ist durch die Zehen, die sich bereits in den Mantel verhakt haben, ebenfalls leicht bedeckt. Das Manteltuch steht aufgrund der vergangenen, nicht mehr nachzuvollziehenden Bewegung in vollkommenem Kontrast zu der ruhig liegenden, schlafenden Figur. Unsere Skulptur liegt nicht zur Gänze auf der Bauchseite: der leicht angezogene Unterschenkel bedingt, dass der Oberschenkel automatisch ein wenig angespannt wird und dadurch der Oberkörper eine gewisse Drehung erfährt. Durch diese Drehung, die der Figur eine beabsichtigte Spannung verleiht, wird der Blick frei auf das Doppelgeschlecht des Hermaphroditen; sehr deutlich ist das erregte männliche Geschlecht aus der Beuge der Leiste heraus zu erkennen, ebenso die weibliche Brust, die sich zwischen linker Achsel und Oberkörper abzeichnet. Der Kopf ist leicht nach rechts abwärts gedreht und ruht zwischen rechter Hand und Unterarm. Das

---

<sup>306</sup> Zu den Massangaben der Skulptur siehe Andreae, Hellenismus 178. Hierzu sehr zu empfehlen das Buch von St. Oehmke, Das Weib im Manne: Hermaphroditos in der antiken Kunst (2004).

<sup>307</sup> Über die Abbildungen von Kranken und Mißgestalteten siehe den Beitrag von L. Giuliani, Die seligen Krüppel, AA 1987, 701; Zanker 62.

<sup>308</sup> Pschyrembel, Medizinisches Wörterbuch (1994<sup>257</sup>) 615 s. v. Hermaphroditismus.

<sup>309</sup> Andreae, Hellenismus 28.

<sup>310</sup> Die korrekte Blickrichtung entspricht nicht der Abbildung 1a des Bildpaares 3: sie ist ihr diametral entgegen gesetzt (siehe Bild darunter 1b).

weich modellierte Gesicht entspricht der gesamten eigenwilligen Komposition dieser Skulptur: der mädchenhaften Augen- und Mundpartie ist eine sehr männlich wirkende, steil abfallende Nase entgegengesetzt; das Gesicht ist von tiefem Schlaf überzogen: alle Teile des Gesichtes drücken Ruhe und Entspannung aus. „Die Frisur zeigt einen Scheitelzopf, der gewöhnlich von den kleinen Liebesgöttern, den Eroten getragen wird“;<sup>311</sup> die fein gearbeiteten Strähnen der Haare werden durch eine Spange zusammengehalten und fallen leicht kräuselnd auf Ohr und Nacken herab. Diese Gestaltung der Haartracht betont ausserst den weiblichen Eindruck des gesamten Kopfes, der auch nicht durch die eher männliche Modellierung des Gesichtes aufgehoben wird. Von oben aus gesehen, erscheint das Gesicht, als nähme es den oberen Teil eines gleichschenkeligen Dreiecks ein; die Linie, die der rechte Oberarm beschreibt, führt quer über Schulter und Hüfte (die ein jugendlich weibliches *Embonpoint* zeigt) und findet schliesslich seine Fortsetzung bis zu dem angewinkelten linken Knie; parallel dazu verläuft die Linie von rechter Hüfte bis zur sanften Beugung des rechten Kniees.

„Der Körper erscheint einem modernen Betrachter nach dem zeitgenössischen Schönheitsideal weiblicher, als er auf antike Betrachter gewirkt haben dürfte, deren Schönheitsideal von den Aphroditegestalten des Praxiteles (Abb. 31), seiner Söhne (Taf. 17) oder auch des Doidalsas (Taf. 32. 33) repräsentiert wurde. Diese sind üppiger in ihren Rundungen, weniger knabenhaft. Der Hermaphrodit ist demgegenüber eher vom Bild des verweichlichten Dionysos abgeleitet, wie es eine Ausstellung des Museums Klassischer Bildwerke München 1997/98<sup>312</sup> herausgestellt hat. Dieser Gott männlichen Geschlechts war seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. im Laufe der Zeit mit sovielen femininen Zügen ausgestattet worden, dass man diese nur durch die Darstellung des Busens verdeutlichen musste, um das Schönheitsideal des Hermaphroditen zu treffen. Der biegsame, weiche Rückenakt mit den mehr lang als breit gezogenen Glutäen, die schlanken, langen Beine, das ist nicht rein weiblich und nicht rein männlich, eher halbwüchsig und zugleich vollendet luxuriös. Ausser dem erotischen hat der Hermaphrodit auch einen dionysischen Zug gewonnen. Hermes und Aphrodite, die in ihm vereint sind, werden nur noch verfremdet erfahren. Die Kunstfigur zeigt in der kühlen Sachlichkeit der Darstellung glühender Wunschbilder ein Raffinement, das schwerlich zu übertreffen ist.“<sup>313</sup>

Diese Aussage steht ganz im Zeichen Ovids, der mit dem Vers

„Vota suos habuere deos; nam mixta duorum  
corpora iunguntur, faciesque inducitur illis  
una, . . .“

die Verschmelzung von weiblichem und männlichem Prinzip literarisch ebenso perfekt umsetzte, wie der Schöpfer dieser raffinierten wie entzückenden Schöpfung.

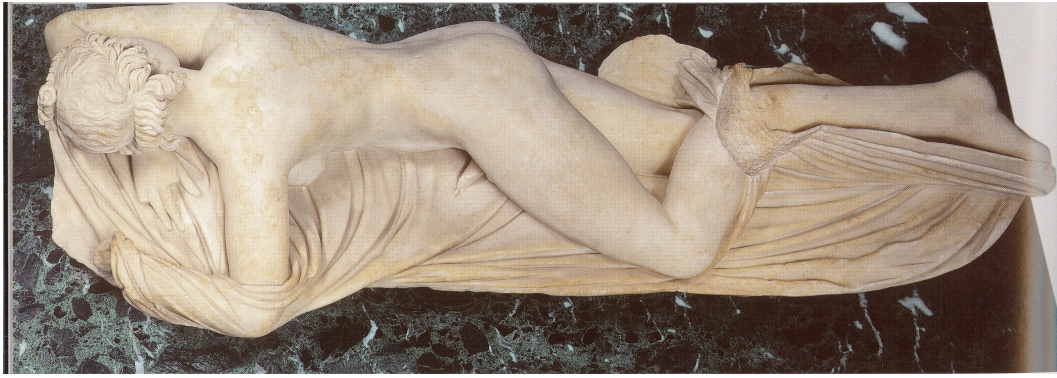
<sup>311</sup> Andreae, Hellenismus 179.

<sup>312</sup> H. U. Cain, Dionysos „Die Locken lang, ein halbes Weib? . . .“, Sonderausstellung Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke München 10. Oktober 1997 bis 28. Februar 1998 (1997).

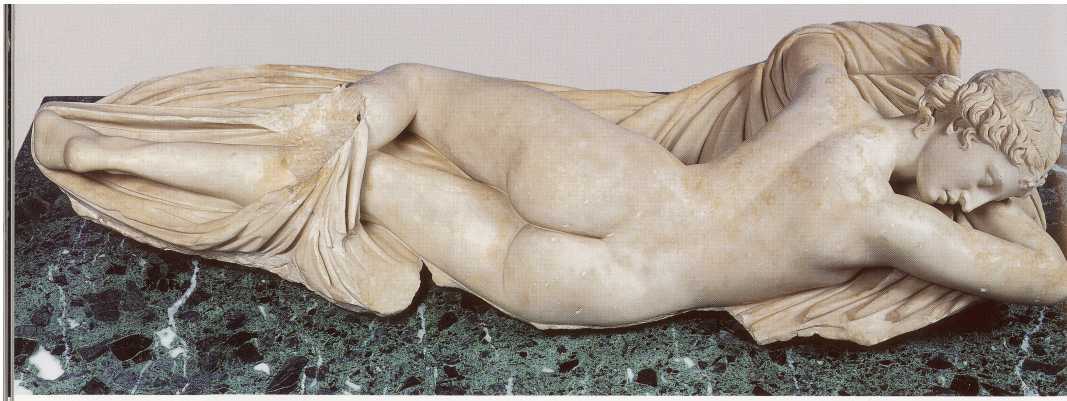
<sup>313</sup> Andreae, Hellenismus 180.



— Bildpaar 3 —



1a Schlafender Hermaphrodit.



1b Schauseite.



2 François Boucher, l' odalisque blonde.

Kommen wir nun zu der Bildbeschreibung des Ruhenden Mädchens von François Boucher.

In einem Boudoir, das ganz im Zeitgeschmack des Rokoko gehalten ist - leicht erkennen wir dies an der üppigen Fülle des in Dunkelrot gehaltenen Stoffes und aller Draperien -, liegt auf einer Chaiselongue, lasziv hingestreckt, ein junges Mädchen. Der gesamte, üppig aufgeblühte Körper (der schönsten Inkarnat zeigt) liegt zur Gänze lässig auf der Bauchseite; durch das Aufliegen des rechten Armes an der Lehne des Schlafsessels erfährt der Oberkörper eine Erhöhung, die durch verschiedene Decken noch zusätzlich gesteigert wird. Beide Hände berühren einander unterhalb des Kinns: während die linke Hand mit den Fingerspitzen ganz leicht ein in Blau gehaltenes Laken umfasst hält, gleitet die rechte durch die Aufstützung des Unterarms lässig und ruhig herab. Durch die Erhöhung des Oberkörpers und das auf einem Tabourett ruhende linke Knie hebt sich der Unterschenkel in stumpfem Winkel ab; diese Haltung wäre im Falle eines Fehlens eines Polsters oder einer Decke recht unbequem, der Künstler aber lässt den Unterschenkel sanft auf einer zusammengebauchten Draperie ruhen. So entsteht, wie wir es schon beim Schlafenden Hermaphroditen gesehen haben, eine leichte, s-förmige Biegung; beide Körper sind ebenso in vollkommener Ruhe und Harmonie begriffen, wie die unter ihnen liegenden Decken von vergangenen Bewegungen herrühren mögen. Durch die Raumwirkung - sie entsteht hauptsächlich durch die am rechten Bildrand aufgebauchten Stoffe und die Konsole (in der ein eingezogener Halbbogen angedeutet ist) - erscheint der Liegestuhl in den Vordergrund bzw. in die Mitte des Kabinetts verschoben. Der Eindruck der Mittigkeit wird noch zusätzlich durch die vom dunklen Hintergrund abstechenden Farben der Laken und Polster verstärkt; nicht so sehr aber unterscheiden sich die Farben der Decken von dem rosa Inkarnat des fülligen Mädchenkörpers. Während bei Polstermöbeln, Draperien, Tapete und Konsole Dunkelrot bis bräunliche Farbtöne dominieren, finden wir in der Mitte dieser stillen Szene zartes Rosa, das nur wenig von dem Weiss des Polsters und der Decke absticht; ganz entschieden aber, obwohl nur sehr spärlich verwendet, blitzt das helle Blau eines schmalen Schales auf, den das Mädchen mit den Fingerspitzen der linken Hand umfasst hält. Denselben Farbton finden wir weiter oben bei dem Haarband wieder, das locker in das Haar eingeflochten ist.

Überhaupt scheint die Haartracht beider Figuren *ähnlich* zu sein: beim Schlafenden Hermaphroditen ist die Haarspange im Bereich des Scheitels verdeckt; von hier aus ist sehr kunstvoll eine Locke gedreht, die bis zur Kalotte reicht - sie ist schliesslich in einer nicht minder kunstvoll gearbeiteten querliegenden Tolle zusammengefasst. Ein wenig anders (der erste Anblick täuscht etwas) ist die Frisur beim Mädchen gearbeitet: hier sind die langen Flechten in Zöpfen zusammengenommen und werden vom Nacken her über den Kopf in das hellblaue Band, das nur wenig höher als der Haaransatz liegt, geflochten. Der Eindruck aber, den wir bei frontaler Betrachtung ihrer Gesichter gewinnen, ist, wie schon angedeutet, beim ersten Hinsehen ein nahezu identer: sind beim Mädchen die langen Haare von hinten her nach vorne geflochten, so ist es beim Hermaphroditen umgekehrt.



a.) *Exkurs zum Problem der Darstellung des Hermaphroditen in der bildenden Kunst.*

Wie aus dem oben zitierten Medizinischen Wörterbuch Pschyrembel hervorgeht, versteht man unter dem Begriff Hermaphroditismus ein Zwitterwesen, das nicht eindeutig einem Geschlecht zugeordnet werden kann; diese geschlechtliche Anomalie ist auf hormonelle Störungen während des embryonalen Stadiums zurückzuführen. Wie bei anderen unnatürlichen Merkmalen des Menschen<sup>314</sup>, so ist auch der Hermaphroditismus stets als etwas Negatives oder gar Monströses empfunden worden; allerdings ist diese Erscheinung beim Menschen äusserst selten - weltweit sind seit 1900 nur rund 150 Fälle bekannt<sup>315</sup>, und es ist nicht anzunehmen, dass diese Erscheinung in der Antike häufiger vorkam.

In der Antike wird das Phänomen des Hermaphroditismus bzw. der Name Hermaphroditos relativ spät erwähnt; die erste literarische Überlieferung des Begriffs stammt aus dem 4. Jahrhundert.<sup>316</sup> Die eben zitierte Schrift Theophrasts erwähnt den Hermaphroditen im Zusammenhang mit einer Kulthandlung des Aberglaubens; es ist davon die Rede, dass am vierten und siebten Tag der Woche Myrte, Weihrauchkügelchen und Kuchen gekauft und dem Hermaphroditen zu Ehren zum Opfer gebracht werden sollen. Keine Rede hingegen ist von einem Tempel oder ähnlichem; die Zeremonie scheint sich ganz auf das Haus der Bewohner beschränkt zu haben. Der Text legt die Annahme nahe, dass es sich hier nicht um einen offiziellen Ritus, sondern eher um eine Art Privatzeremonie, die einem

---

<sup>314</sup> Wie etwa siamesische Zwillinge, Hydrokephale oder Albinos.

<sup>315</sup> A. Raehs, Zur Ikonographie des Hermaphroditen (1990) 13.

<sup>316</sup> Hier sind in erster Linie Theophr. char. 16, 10; Philostr. Vit. Soph. 1, 8; Suda. s. v. ΦΑΒΩΡΙΝΟΣ; Plin. nat. 7, 3 und Luk. Dial. Meretr. 5, 3 zu nennen.

Überhaupt sind die Quellen zur Mythologie des Hermaphroditos äusserst spärlich und zerfallen in zwei Überlieferungsstränge: der erste und früheste weist nach Zypern, wo eine männliche Aphrodite verehrt wurde. Es ist mit grosser Wahrscheinlichkeit anzunehmen (und mittlerweile auch belegt), dass der Kult dieses mannweiblichen Gottes aus dem Orient importiert und vor allem in den östlichen Gebieten griechischer Sprache gepflegt wurde. [Näheres bei L. Preller, Griechische Mythologie I (1894) 509 f.] Seit dem 5. Jahrhundert finden wir diesen Kult in Athen, wo er sich aber nicht durchsetzen konnte und schon früh an Bedeutung verlor. Eine zweite, wesentlich spätere Version (die allem Anschein nach im Hellenismus wurzelt [hierzu W. H. Roscher, Mythologisches Lexikon 1, 2 (1886) 2318 s. v. Hermaphroditos (Herrmann)]) streicht eindeutig die Zwitternatur des Hermaphroditen heraus; er wird als Spross des Hermes und der Aphrodite bezeichnet. Vitruv (8, 2, 12) schreibt von einem Tempel in Halikarnassos, in der Nähe der Quelle Salamacis (von der Ovid in seiner Geschichte spricht), der dem Hermes und der Aphrodite geweiht gewesen sein soll; ob hier aber von einer speziellen Verehrung des *Hermaphroditen* gesprochen werden kann, muss in Zweifel gezogen werden. Von der Quelle, die offenbar vom Heiligtum eingefasst war, ging aber, wie Vitruv weiter ausführt, das Gerücht, dass sie denjenigen der aus ihr trank, geschlechtskrank mache bzw. eine verweiblichende Wirkung hatte.

Die Verehrung dieser Gottheit (wenn überhaupt dieser Begriff hier zulässig ist), dürfte also weniger in der praktischen alltäglichen Kultausübung (wenn wir von der privaten Verehrung, wie sie im späten 4. Jahrhundert aufkam, absehen) stattgefunden haben; viel eher dürfte dieses ungewöhnliche Phänomen Anlass zu philosophischen Überlegungen gegeben haben. Bei Platon (Symp. 189d - 192d) wird beispielsweise die Entstehung der Liebe durch die Trennung der menschlichen Doppelwesen (die einen Aufstand gegen Zeus planten, worauf er sie zur Strafe in zwei Hälften teilen liess) erklärt. „Vieles spricht für die These, daß die seit Plato gegebene idealistische Denktradition letztlich eine Säkularisation archaisch-religiösen Denkens darstellt. Die dialektisch-teleologische Weltdeutung entspricht wesentlich den Motiven archaischer Erlösungsmythen [vgl. K. Löwith, Weltgeschichte und Heilsgeschehen (1953)]: der Wunsch nach Aufhebung von Entzweiung, der z. B. auch in Dualismen wie Geist-Materie, Seele-Leib, Wahrheit-Schein, Absolutheit-Bedingtheit, Ich und die außerhalb des Ich stehende Objektwelt, die das erkennende Subjekt (Substantia) eingrenzt, faßbar wird, entspricht der begrenzenden bipolaren Geschlechtsstruktur in der menschlichen Gefühlssphäre. Hier wie dort besteht der Wunsch nach Entgrenzung, Harmonie, Unendlichkeit und Vollendung in der Einheit.“ [Raehs 15].



sehr alten Volksglauben entsprossen sein dürfte<sup>317</sup>, handelt. Grundsätzlich darf aber die Tatsache nicht vergessen werden, dass Missbildungen aller Art bei Menschen den Griechen einen tiefen Abscheu erregten; Kinder, die bei der Geburt Zeichen von Hermaphroditismus aufwiesen, wurden ausgesetzt oder auf andere Weise ums Leben gebracht.<sup>318</sup> So ist es weiter nicht verwunderlich, dass die Geburt von solchen Zwitterwesen als Zorn der Götter oder als Unglück gedeutet wurde, dessen man sich so rasch wie möglich zu entledigen habe.<sup>319</sup>

In frühester Zeit griechischen Schaffens taucht der Hermaphrodit nicht auf, auch in klassischer Zeit sind Bronzen, Skulpturen, Terrakotten oder Malereien, die den Hermaphroditen zeigen, nicht greifbar.<sup>320</sup> Erst im Hellenismus scheint seine Doppelnatur für die bildende Kunst entdeckt zu werden, wie verhältnismäßig viele Funde bestätigen. Die Gestalt des Hermaphroditen in der Kunst muss man von „*ihrem ersten Auftreten an als etwas Ganzes und Fertiges ansehen, denn sie steht in keiner historischen Entwicklung; alle figürlichen Darstellungen atmen den Geist derselben Epoche.*“<sup>321</sup> Es kommt in dieser Zeit zu der vollständig anthropomorphen Darstellung des doppelgeschlechtlichen Wesens; ihr ursprüngliches, mythisch-religiöses Wesen<sup>322</sup> wird bei der Bildung solcher Skulpturen noch mitgeschwungen haben, dennoch bin ich der Meinung, dass hellenistische Künstler das doch recht selten vorkommende Phänomen der menschlichen Zwitterbildung als Thema gereizt haben mag.<sup>323</sup>

---

<sup>317</sup> Theophrast lässt uns leider völlig im Unklaren, woher die Wurzeln dieses Aberglaubens herrühren und ob er mit der Einführung des Kultes in Athen in Zusammenhang steht. Möglicherweise mag der erwähnte „Kult“ der Hochzeit bzw. der geschlechtlichen Vereinigung der Ehepartner verpflichtet gewesen sein; allerdings sind archäologisch eindeutig ausgewiesene Kultnischen in Privathäusern, die dem Hermaphroditos-Kult gedient haben könnten, bis heute nicht bekannt. Näheres zum Kult in RAC XIV (1988) 659 s. v. Hermaphroditos (Delcourt).

<sup>318</sup> Raehs 13.

<sup>319</sup> M. Delcourt, Hermaphrodites (1958) 43. Über das zwiespältige Verhältnis der Griechen diesem Phänomen gegenüber siehe auch Diod. 4, 6, 5.

<sup>320</sup> Wenn wir vom Kult des zypriotischen Aphroditos, der offenbar in Hermenform verehrt wurde, absehen. (Siehe dazu Roscher 2315)

<sup>321</sup> Roscher 2322.

<sup>322</sup> Roscher 2320.

<sup>323</sup> E. Pottier, Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines (1899) 135 und besonders 137: . . . *puisque l'Hermaphrodite gréco-romain n'est plus une divinité qu'on adore, mais seulement une figure poétique que les sculpteurs et les peintres animent.* In diesem Sinne auch: H. - K. und S. Lücke, Helden und Gottheiten der Antike (2002) 309 und besonders 313 f.

### β.) Kurzbiographie zu François Boucher

François Boucher, einer der herausragendsten Künstler des französischen Rokokos, wurde in Paris am 29. September 1703 geboren. Von seinem Vater *Nicolas Boucher* - er war Kupferstecher und Stickmusterzeichner - erhielt er bereits in sehr jungen Jahren Zeichenunterricht und erlernte wahrscheinlich nicht sehr viel später auch die Kupferstichkunst. Ausschlaggebend für seine weitere Laufbahn dürfte die mehrmonatige Lehrzeit im Atelier von *François Le Moyne* gewesen sein, einem berühmten Künstler und Mitglied der Académie française, der die Deckendekoration des Schlosses Versailles ausführte. Nach kurzer Lehrzeit tritt Boucher als Gehilfe in die Werkstatt *Jean François Cars*, einem Kupferstecher, ein; bereits 1721 datiert Boucher seine ersten Originalentwürfe und kurz darauf entsteht eine Anzahl von Radierungen in der Art Watteaus, die sich im „Livre d'Etudes“ von *De Julienne* wiederfinden. 1723 gewinnt er den Grand prix de peinture und bricht einige Jahre später mit dem Maler *Charles Amédée van Loo*<sup>324</sup> 1727 nach Italien auf; am 3. Mai 1728 erreichen beide Rom, um sich an den alten Meistern weiterzubilden. Wie es schon bei seinem grossen Vorbild *Jean Antoine Watteau* der Fall war, so fand er vor allem bei seinem älteren Zeitgenossen *Giovanni Battista Tiepolo* die Anregungen, die er bei anderen, älteren Künstlern in wohl nicht vergleichbarem Masse finden konnte; die Begeisterung für diesen hervorragenden Künstler blieb sein Leben lang bestehen, und noch gegen Ende seines Lebens nahm er, neben anderen Zeichnungen seiner Zeitgenossen, einige Gemälde Tiepolos in seine Sammlung auf. Nach mehrmaligen Studienreisen, die ihn vor allem nach Rom und Venedig führten, kehrte er nach Paris zurück und schuf sich in der Finanz- und Salonwelt des Ancien Régime einen entsprechend zahlungskräftigen Kundenkreis.

Es folgen Jahre grosser Ehrungen und Erfolge, so wird er beispielsweise am 24. November 1731 von der Académie française zum „agrée“, am 30. Januar 1734 zum Mitglied, am 2. Juli 1735 zum „adjoin-professeur“, am 7. 7. 1739 zum Professor, 1752 zum „adjoin recteur“, 1761 zum Rektor und schliesslich 1765 zum Direktor dieses Institutes ernannt. Dass sich mit dem scheinbar fast mühelosen Erreichen höchster Ehrungen und Ämter auch der entsprechende finanzielle Erfolg einstellte, versteht sich von selbst.

Boucher heiratet am 21. April 1733 in der Kirche St. Roche in Paris die damals siebzehnjährige *Marie Jeanne Buzeau*, die ihn Zeit seines Lebens aufgrund ihrer Anmut zu den graziösesten Phantasiegestalten inspirierte, für die seine Gemälde so berühmt sind. Unter dem Eindruck der Vaterfreuden - seine erste Tochter Jeanne Elisabeth Victoire wird ihm am 24. März geboren - entsteht die erste Folge seiner „*Types de la rue et des cris de Paris*“ - eine Gattung aktueller Genredarstellungen aus dem Pariser Alltagsleben.<sup>325</sup>

1734 wird er an die Teppichmanufaktur von Beauvais berufen, wo er nach anfänglichem Zögern mit den traditionellen, allegorischen Kompositionen bricht; er wendet sich mit Hingabe dem Genre zu; seine Entwürfe zeigen stille Szenen voller Anmut und Liebreiz.<sup>326</sup> Bouchers Aufenthalt in Beauvais war für seine weitere künstlerische Tätigkeit auch in anderer Hinsicht bedeutungsvoll: er lernte auf den häufigen Reisen zwischen Paris und Beauvais die *Natur beobachten*. Obwohl er nie zum Landschaftsmaler wurde, so gelang es ihm doch, die Stimmungen der Natur mit ihren Nuancierungen einzufangen; Boucher gewann durch diese „ernsthafte“ Beobachtung der freien Natur den Blick für realistischere

---

<sup>324</sup> Er wurde in späteren Jahren Hofmaler Friedrichs des Grossen.

<sup>325</sup> Eine Gattung, die von Baudelaire im 19. Jahrhundert neu entdeckt wird und sie zu dem Ausdrucksmittel für zeitgemässe Kunst erhebt. Näheres siehe S. 85 f.

<sup>326</sup> „La bonne aventure“, „Les confidences“, „La petite oiselière“, „Le petit pêcheur“.

Landschaftshintergründe, die er nun, im Gegensatz zu seinen Künstlerkollegen, weniger konventionell darstellen konnte.<sup>327</sup>

1755 wird Boucher zum Inspektor der Pariser Gobelinmanufaktur ernannt und verwaltet dieses Amt bis zum Jahr 1756, in dem er zum Hofmaler (*peintre du Roi*) ernannt wird. Mit diesem Amt konnte er nun endlich die von ihm wenig geliebten trockenen, akademischen Darstellungsweisen hinter sich lassen und sich zur Gänze seiner Malweise und seinem Kunstverständnis widmen.

François Boucher stirbt am 30. Mai 1770, erschöpft durch Arbeit - seine ungewöhnliche Produktivität ist erstaunlich<sup>328</sup> - und ausgiebigem Genuss.

---

<sup>327</sup> Der Zeitgeschmack liess der Abbildung natürlicher Schönheit kaum Raum, ganz wie es dem Wesen dieses ausschweifenden Zeitalters entsprach.

<sup>328</sup> Boucher „versicherte selbst, dass er mindestens 10000 Zeichnungen angefertigt habe; die Zahl seiner Gemälde war unübersehbar und auch seine kunstgewerblichen Entwürfe überschwemmten den Markt.“ (Thieme - Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler [Hrsg. H. Vollmer] Bd. 4 [1989] s. v. Boucher, 428 f.).

### γ.) *Resümee 3*

François Boucher, dieser ungemein vielseitige und äusserst produktive Künstler, ist mit Recht als Genrekünstler anzusehen, denn viele seiner Bilder aber auch Porzellanerzeugnisse, die nach seinen Entwürfen gearbeitet wurden, zeigen Genreszenen im umfassenden Sinn des Wortes (herauszustreichen sind hier vor allem Gesellschafts- bzw. Konversationsstücke, sowie die höfischen fêtes galantes). Auch er ist, wie seine Vorgänger schon, klassisch umfassend gebildet und in seiner Laufbahn als Professor, Rektor und schliesslich Direktor der berühmten Académie française mit den antiken Kunstschatzen, die, wie sie sich in den Museen, aber auch in den Privatsammlungen der Aristokratie befanden, hinlänglich bekannt. Nicht mit letzter Sicherheit hingegen lässt sich eindeutig nachweisen, obwohl es anzunehmen ist, dass er den Schlafenden Hermaphroditen als Vorbild für seine „Odalisque blonde“ verwendete.

#### 4.

##### *Klassizismus:*

Das sitzende Mädchen vom Esquilin - Gottlieb Schick, Bildnis der Frau Henrike Dannecker

*Die höchste Absicht der Kunst ist es, menschliche Formen  
zu zeigen, so s i n n l i c h bedeutend und so schön, als es möglich ist.  
(J. W. Goethe, Maximen und Reflexionen)*

Einer sehr kontemplativen und in sich versunkenen Skulptur wollen wir uns nun zuwenden, dem Sitzenden Mädchen vom Esquilin. Das noch sehr junge Mädchen sitzt auf einem, für sie vielleicht ein wenig zu grossen, lehnlosen Hocker (*δῖφος*); ihre Haltung ist leicht nach vorne gebeugt, Daumenballen und Handfläche ihres rechten Armes ruhen auf dem rechten Sesselbein, das die Sitzfläche nur wenig überragt. Durch das leichte Vorbeugen des Oberkörpers ist der rechte Arm nahezu durchgestreckt; das Übereinanderschlagen des linken Beines hat nun aber zur Folge, dass sich die Figur sanft nach rechts neigt. Dieser Neigung müsste naturgemäss auch ihr Kopf folgen<sup>329</sup>, ihr Blick aber verläuft über den stark angewinkelten linken Arm und den Ellbogen hinaus; er scheint sich in der Leere des Raumes zu verlieren. In nur scheinbarem Gegensatz zu dem versonnenen Blick steht die tändelnde Bewegung des überkreuzten linken Unterschenkels, von dem man annehmen möchte, er schwingt spielerisch leicht und rhythmisch hin und zurück. Trotz der in sich geschlossenen Erscheinung haftet der Skulptur eine gewisse Sperrigkeit an; winklig ist der Rhythmus, da „*die rechte Schulter, der linke Ellbogen und die Knie wie Ecken an der Gestalt hervorstehen*.“<sup>330</sup>

Beim zweiten Blick auf die Skulptur fällt die eigenwillige Bekleidung des Mädchens sowie die Drapierung ihres Gewandes auf; der gesamte rechte Arm ist entblösst, und auch die Schulter ist bis auf einen schmalen Trägerteil unbedeckt. Von der rechten Schulter zieht sich die Gewandung bis zur Mitte der Brustpartie hinunter und bedeckt die rechte Brust; den Blick auf das tiefe Dekolleté verwehrt kokett die linke Hand, die sich wahrscheinlich zu einer leicht gekrümmten Faust zusammengeballt haben mag.<sup>331</sup> Der Mantel, der stramm und wohl drapiert unterhalb der Brüste um den Unterleib geschlagen ist, findet seine Fortsetzung auf dem übereinandergeschlagenen linken Bein und bedeckt auch das rechte bis unterhalb des Knies; leicht hingegen hängt er dem Mädchen um die linke Schulter und scheint zur Gänze herabrutschen zu wollen. Das gänzliche Herabgleiten des Mantels wird aber dadurch verhindert, dass der linke Arm in den Mantel straff eingewickelt ist; allerdings scheint auf den zweiten Blick der linke Arm bedeutend nachlässiger in den Mantel gehüllt zu sein als etwa die Bauchregion. Der Mantelsaum bedeckt nicht vollständig den Unterarm, er lässt noch ein wenig das Armgelenk frei; das Mantelendstück ist lässig um den Arm geschlagen, so dass der Zipfel kurz vor dem Gelenk auf der Mitte des Unterarms zu liegen kommt.

Nicht nur bezüglich der Manteldrapierung gibt es, was die Datierung dieser Skulptur betrifft divergierende Ansichten. B. Andreae beispielsweise ist der Meinung, dass es sich bei dem Mädchen vom Esquilin um eine römische Marmorkopie nach einem verloren hellenistischen Bronzeoriginal handelt. Er sieht dieses so anmutige Bildnis als eine Kopie einer O-

<sup>329</sup> Zu den Massangaben der Skulptur nebst weiterführenden Literaturverweisen siehe L. Koch, *Weibliche Sitzstatuen der Klassik und des Hellenismus und ihre kaiserzeitliche Rezeption: Die bekleideten Figuren* (1994), Katalognummer 101.

<sup>330</sup> G. Krehmer, *Stilphasen der hellenistischen Plastik*, RM 38/39, 1923/24, 158 nimmt zu Recht an, dass die Wendung des Kopfes und der dadurch entstehende Blick bei einer derartigen Konzentration der Linien an Figuren des 3. Jahrhunderts v. Chr. eine bedeutsame Rolle spielen.

<sup>331</sup> Fuchs 278.

originalschöpfung aus dem dritten Viertel des 3. Jahrhunderts an. Nach seiner Ansicht<sup>332</sup> ist das Werk ganz der Tradition des 3. Jahrhunderts v. Chr. verpflichtet und fügt sich mühelos in die Schöpfungen wie etwa die der „Aphrodite des Doidalsas“, die der Nymphe in der Gruppe „Aufforderung zum Tanz“ und die des „Mädchens von Beröa“ ein. Anders die ältere Forschung, die die Skulptur in die zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr. zu datieren versucht;<sup>333</sup> ihren Argumenten betont distanziert gegenüber steht Andreae, der sich nicht entschliessen kann, im Mädchen vom Esquilin „*ein eklektisches Werk im alten Stil zu sehen*“.<sup>334</sup> Ganz anders L. Koch<sup>335</sup>, die die Skulptur überhaupt erst im 1. vor- bzw. nachchristlichen Jahrhundert eingeordnet wissen will.



Gottlieb Schicks Gemälde „Bildnis der Frau Henrike Dannecker“ steht ganz im Zeichen der neuen Zeit; klar und deutlich artikuliert der Künstler sein Anliegen. Das Gemälde konzentriert sich, frei von allem Beiwerk, einzig auf die Person der Frau; ihre Figur ist im Profil gemalt, der Kopf ist im Gegensatz zum Mädchen vom Esquilin direkt auf den Betrachter ausgerichtet. Alles an dem Bild mutet „klassisch“ an: die Linienführung ist streng, und obwohl die Züge des Gesichtes markant herausgebildet sind, ist es von sanftem, ja sogar lächelndem Ausdruck. Die junge Frau sitzt auf einem Hocker, von dem allerdings die linke Seite nur schemenhaft angedeutet ist; die Überkreuzung der Beine ist mit der des Mädchen vom Esquilin völlig identisch und auch die Drapierung des Mantelgewandes um rechte Hüfte und Oberschenkel ist ähnlich modelliert. Farblich sticht nur das Brusttuch grell heraus und lässt durch sein auffälliges Rot die runden Brüste stärker hervortreten, als dies ohne eine derartige Hervorhebung vielleicht der Fall wäre. Die rechte Hand ruht gelassen auf ihrem linken Oberschenkel; fein und stringent auch hier die Linienführung, die die einzelnen Fingerglieder, ebenso wie den Schlagschatten, deutlich erkennbar macht. Die Figur ist leicht nach vorne geneigt; der Ellbogen ruht nur ein kleines Stück oberhalb des Knies, ist aber vollends aufgestützt, so dass die Hand des angewinkelten Armes das Kinn bzw. die rechte Backe zu berühren scheint. Der Kopf ist durch die Profilansicht des Körpers stark nach der linken Seite gedreht, um sich dem Betrachter nicht auch im Profil zeigen zu müssen. Bei erster allgemeiner Betrachtung scheinen sich die Blicke des Schauenden und der aus dem Bild herausblickenden jungen Frau zu treffen; durch die Drehung ihres Kopfes (der das Hervortreten der Nackenmuskulatur zur Folge hat und den Eindruck einer spontanen Geste noch zusätzlich verstärkt) erhält dieser Blick seine Unmittelbarkeit, die das ganze Bild bestimmt. Auch hier begegnet uns wieder das Stilelement des *sotto in su*, das wir schon bei El Greco bewundert haben; die sitzende Figur scheint auf uns herabzublicken, obwohl wir uns mit ihr auf derselben Ebene befinden.

Zu dem Kopftuch, das auf kunstvolle Weise die Haare der jungen Frau bedeckt, wäre abschliessend noch zu sagen, dass als Vorbild für diese Kopfbedeckung diejenige der Venus vom Esquilin gedient haben könnte. Wie bei jener, so ist auch hier das Haupthaar hinter einem, den Grossteil der blonden Haartracht verbergenden Tuch zusammengefasst; nur die Stirnlocken sind ein wenig herausgekämmt und kräuseln sich besonders an Augenbrauen und Schläfen.

---

<sup>332</sup> Andreae 90

<sup>333</sup> K. Parlasca, Die Tyche von Antiochia und das sitzende Mädchen im Konservatorenpalast, JbZMusMainz 8, 1961, 84 ff.; R. Lullies, Die kauernde Aphrodite (1954) 20 ff.; W. Klein, Vom antiken Rokoko (1921); J. J. Pollitt, Art in the Hellenistic Age (1986) 57.

<sup>334</sup> Andreae 90

<sup>335</sup> Näheres bei L. Koch, Sitzstatuen 110 ff.

— Bildpaar 4 —



1 Sitzendes Mädchen vom Esquilin.



2 Gottlieb Schick,  
Bildnis der Frau Henrike Dannecker.



a.) *Gottlieb Schick, eine Kurzbiographie*

Der deutsche Maler Christian Gottlieb Schick wurde als viertes Kind dem Schneidermeister und Schankwirt Johann Christian Schick und seiner Frau Christina Elisabetha Stahl am 15. August 1776 in Stuttgart geboren.

Gottlieb Schick ist ein Kind der Aufklärung: seine Jugend verlebt er zunächst in der Enge und Kleinstaatlichkeit des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation. Es ist die Zeit Kants, Lessings, Wielands, Mozarts, Goethes und Schillers, in der er aufwächst. Schon sehr früh stellt sich heraus, dass der Knabe ungewöhnlich künstlerisch talentiert ist; die Eltern entschlossen sich, zunächst gegen den Widerstand des Vaters, ihn auf der Hohen Karlsschule<sup>336</sup> studieren zu lassen (1787). Als angehender Künstler tritt er der Fakultät der freien Künste bei und malt zwei Jahre später sein erstes Landschaftsbild.<sup>337</sup> Aus den Aufnahmebögen des Jahres 1792 geht nicht eindeutig hervor, ob Schick noch an der Fakultät weiterstudierte oder bereits von seinem neuen Lehrer *Johann Heinrich Dannecker* aufgenommen wurde; mit diesem Künstler verbindet ihn mit den Jahren eine innige Freundschaft.

Die Jahre von 1798 bis 1802 verbringt er in Frankreich, der Heimat klassizistisch-akademischer Kunstauffassung, bei dem berühmtesten Künstler seiner Zeit, *Jaques-Louis David*; bei ihm lernt er das Zeichnen nach der Antike und gewinnt rasch Anschluss an den geistig hochstehenden Kreis um das Ehepaar *Wilhelm und Caroline von Humboldt*. Er beteiligt sich im Jahr 1800 am Wettbewerb um den *Grand Prix de Rome*; für sein Werk „Hektor fleht die Götter um Ruhm für Astyanax an und nimmt Abschied“ erhält er zwar nicht den ersten Preis, sein Gemälde wird aber trotzdem angenommen. 1801 beteiligt er sich erneut an dem schon erwähnten *concurs* mit gleichem Erfolg; *Ingres* Gemälde wird seinem<sup>338</sup> vorgezogen. Nach dreieinhalbjährigem Aufenthalt in Paris kehrt er nach Stuttgart zurück und nimmt erneut Kontakt mit seinem Freund und Lehrer Dannecker auf. Es entsteht das besprochene Bildnis der Frau Henrike Dannecker.

1802 bis 1811, dem begeisterten Ruf seiner Landsleute folgend, wendet sich Schick nach Rom.<sup>339</sup> Der zunächst für vier Jahre geplante Aufenthalt, aus dem schliesslich acht Jahre wurden, wird durch ein Reisegeld des Herzoges Friedrich II. von Württemberg und eine Abmachung mit dem Verleger *Johann Friedrich Cotta* finanziert, dem der Künstler Zeichnungen für das „*Taschenbuch für Damen*“ zu liefern hatte. Zusammen mit einem ehemaligen Zögling der Karlsschule bricht Schick am 10. September 1802 nach Rom auf und trifft hier am 7. Oktober ein; er wird von seinem ehemaligen Rektor *Philipp Friedrich Hetsch* freundlich empfangen, der ihm den Vatikanpalast, das Pantheon, das Kolosseum und die Villa Borghese zeigt. Schnell findet er Anschluss an Landsleute, die ebenfalls, so wie er, zu Studienzwecken oder überhaupt in Rom leben; ihr Treffpunkt war das berühmte Kaffee Greco. Im November kommt es zu einer weiteren Begegnung mit Wilhelm von Humboldt der in der Funktion eines Regierungsvertreters beim päpstlichen Stuhl akkreditiert ist; sein Haus wird zu einem bedeutenden Treffpunkt „für fast alle künstlerisch, literarisch oder wissenschaftlich tätigen Deutschen, die sich für kurze oder längere Zeit in Rom aufhalten“.<sup>340</sup>

---

<sup>336</sup> Die Hohe Karlschule, bis 1872 Militärakademie und berühmt wegen des Fluchtversuches seines Zöglings Friedrich Schiller, wurde durch ein Diplom Kaiser Josephs II. in eine Universität umgewandelt. Sie wird zu einer der modernsten Erziehungsanstalten ihrer Zeit und mit den Jahren über die Grenzen Baden-Württembergs und des deutschen Sprachraumes bekannt.

<sup>337</sup> Gottlieb Schick zum 200. Geburtstag, Ausstellungskatalog Stuttgart 1976, Kat. Nr. 1.

<sup>338</sup> Die Abgesandten Agamemnons im Zelt des Achill, in: Schick 1976, Kat. Nr. 30.

<sup>339</sup> H. Geller, Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800-1830, Mit einer Einführung in die Kunst der Deutschrömer von Herbert von Einem (1952) 3 f.

<sup>340</sup> Schick 1976 28.

Durch freundschaftliche Aufnahme Schicks im Hause Humboldt, kommt es im Jahre 1803 zum ersten Auftrag für ein Gruppenbild von Frau von Humboldt mit ihren Kindern;<sup>341</sup> im März arbeitet er an dem Gemälde „David vor Saul“.<sup>342</sup> Seine Begeisterung für Italien, die sich immer wieder in seinen Briefwechseln niederschlägt, ist auch in folgendem Auszug unüberhörbar: „*Wie ist Italien so schön! - und wenn man die römische Geschichte von Titus Livius, Plutarch, Tacitus liest, wie merkwürdig wird nicht jeder Fleck Erde, den man betritt.*“<sup>343</sup>

1803/04 entsteht eine Reihe von Gemälden, deren wichtigstes wohl das 1803 begonnene Werk „David vor Saul“ ist; dieses wird dem Kurfürsten von Württemberg - in Vermittlung von Wilhelm von Humboldt - mit der Bitte um weitere Unterstützung für den Künstler nach Stuttgart geschickt, wo es grosse Bewunderung hervorruft. Schick macht die Bekanntschaft von *Vincenzo Camuccini* und *Pietro Benvenuti* und verkehrt im Hause des Grafen Moltke; er lernt seine spätere Frau, die Tochter des schottischen Landschaftsmalers *George Augustus Wallis*, Emilie kennen. Es folgt eine Schaffenskrise, die rund ein halbes Jahr anhält. Auf Einladung des Erbprinzen von Mecklenburg-Strelitz reist er im Mai nach Berlin, um die königliche Familie zu portraituren; im Juni ist er wieder in Italien, um die Umgebung von Rom zu bereisen; weitere Gemälde entstehen, vorzüglich historischen und mythologischen Inhalts. Im November vertieft er die Studien zur Perspektive. 1805 trifft er auf seine Landsleute *August Wilhelm von Schlegel* und *Madame de Staël* mit denen er ein freundschaftliches Verhältnis unterhält; es kommt zu einem Zerwürfnis mit seiner Jugendliebe Emilie Wallis. Im Juni vollendet er sein Gemälde „Das Dankopfer Noahs“, das er für zwei Wochen im Pantheon ausstellt und das grossen Anklang findet; es wird schliesslich nach Stuttgart in die Residenz gebracht. Ab 1806 beginnt Schick sich zunehmend, neben Historien- und Portraitalmalerei, mit der Landschaftsmalerei zu beschäftigen. Nach heftigen Auseinandersetzungen mit deutschen Malern, die ihn an den Rand einer Festsetzung in der Engelsburg bzw. einer Ausweisung aus Rom bringen, erwirkt Frau von Humboldt seine Begnadigung. Am 31. Dezember 1806 heiratet er Emilie Wallis.

Das Jahr 1807 steht ganz im Zeichen schwerster Geldnot, die bis ins Jahr 1808 anhält; Schick beschäftigt sich in den kommenden Monaten meistens mit Kunsttheorie. Seine Ausstellung im Palazzo Rondanini 1809 ist von grossem Erfolg gekrönt; er wendet sich nach längerer Pause wieder Portraitaufträgen zu. 1810 nimmt er ebenfalls mit grossem Erfolg an der internationalen Ausstellung auf dem Kapitol teil; es kommt zu einer langsamen Verbesserung seiner pekuniären Verhältnisse. Zahlreiche Portraits entstehen neben christlichen Darstellungen, die ihm ein regelmässiges Einkommen ermöglichen.

Zu Beginn des Jahres 1811 führen jahrelange Beschwerden zu einer akuten und schweren Erkrankung; Schick und seine Familie verlassen auf Anraten der Ärzte im Oktober Rom. Im Januar verschlechtert sich sein Zustand dramatisch; Schick stirbt in Stuttgart fünfunddreissigjährig am 7. Mai 1812.

---

<sup>341</sup> Schick 1976, Kat. Nr. 56 - 58.

<sup>342</sup> Schick 1976, Kat. Nr. 41.

<sup>343</sup> Schick 1976 30.

### β.) Resümee 4

Die Geschichte der Kunsthochschulen reicht bis in die Renaissance zurück. In dieser Epoche entstanden zahlreiche Institutionen und Akademien, in denen den Eleven der gesamte Wissensschatz der Antike, Kopieren von Zeichnungen und Abgüssen, Perspektive und vieles mehr vermittelt wurde. Die im 17. und 18. Jahrhundert neu strukturierten Bildungseinrichtungen blieben bis ins 20. Jahrhundert vorbildhaft und gaben dem angehenden Künstler die Möglichkeit, ein umfangreiches Wissen zu erwerben. Nach der üblicherweise neun Jahre dauernden Ausbildung, die neben den praktischen Fähigkeiten auch die Fächer Theorie der schönen Künste, Anwendung der Allegorie, Anatomie, Naturgeschichte, Physik, Mathematik, Religion, moderne wie alte Sprachen, Mythologie und Götterlehre, schliesslich Kunstgeschichte der Antike bis zu den zeitgenössischen Künstlern umfasste, folgte der obligate mehrjährige Auslandsaufenthalt in Rom und Paris.

Wesentlich bedeutender als die Weiterbildung in Paris war für Schick der Aufenthalt in Rom, wo er nicht nur die Fülle antiker und nachantiker Kunstschatze kennenlernte, sondern auch erste, wichtige Kontakte zu zeitgenössischen Künstlern, wie etwa *Pietro Benvenuti*, *Antonio Canova* und *Berthel Thorvaldsen* knüpfen konnte. Gottlieb Schick galt als hoffnungsvollster und talentiertester deutscher Künstler seiner Zeit, allerdings verhinderte sein allzu früher Tod, dass er als Bahnbrecher des Klassizismus bewertet werden kann.

Das Bildnis der Henrike Dannecker, der Frau seines Lehrers und Freundes, entstand in der Zeit, als er die Lehrzeit bei David bereits abgeschlossen hatte (1802); die Frage aber, ob oder inwieweit Schick selbst dieses Bildnis nach dem Vorbild der hellenistischen Figur der Tyche von Antiochia oder dem Mädchen vom Esquilin nachgebildet hatte, kann an dieser Stelle, wie schon bei den letzten Bildpaaren, nicht präzise beantwortet werden, dennoch ist es aber sehr wahrscheinlich, dass er eine dieser beiden Sitzfiguren als Vorbild verwendete.

5.

*Impressionismus:*

Kauernde Aphrodite (Kleopatra III.) — Edgar Degas, Akt, die Haare trocknend

*O toison, moutonnant jusque sur l'encolure!  
O boucles! O parfum chargé de nonchaloir!  
Extase! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure  
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,  
Je la veux agiter dans l'air comme un [mouchoir!  
(C. Baudelaire, La chevelure)*

Dem Haar galt und gilt noch immer eine besondere Aufmerksamkeit in Pflege und Sorgfalt seiner Gestaltung. Bei allen Völkern, und nicht nur seit vor- und frühgriechischer Zeit<sup>344</sup>, besitzt das lange Haar eine fast kultische Verehrung und ist daher ein wesentliches Merkmal für Kraft und Freiheit seines Trägers.

Baudelaires Zeilen sprechen hier in erster Linie vom erotischen Reiz des Frauenhaars, das wohl auf jeden Mann eine besondere Wirkung auszuüben vermag; in diesem Sinne sind auch die verschiedenen Darstellungen, die die Frau bei ihrer Toilette, das heisst beim Waschen und Trocknen ihres Haares, sowie beim kunstvollen Frisieren zeigen, zweifelnsfrei dem Genre zuzuordnen. Hier allerdings haben wir es mit einer etwas delikateren Angelegenheit zu tun, denn das antike Referenzbild zeigt keine *gewöhnliche* Frau, sondern eine Königin bzw. eine Göttin: die kauernde Aphrodite aus Rhodos.

Das Bild der nackten, kauernden Aphrodite ist eines der am meisten nachgebildeten Werke hellenistischer Vorbilder; zahlreiche sind verschiedenste Nachbildungen, Umbildungen oder einfach nur Kopien dieses Typus.<sup>345</sup> Als Vorbild dieser Art von Figuren diente sicherlich die Aphrodite des Doidalsas<sup>346</sup>, die einen sehr fülligen Körperbau zeigt: die Querfalten des Bauches sind auf realistische Weise durch das Kauern und durch die rechts gehaltene Drehung des Körpers wiedergegeben; dieser ist ein wenig nach vorn gebeugt, was den Eindruck der Üppigkeit noch zusätzlich verstärkt. In Ansätzen können wir dies auch bei der *rhodischen Aphrodite* erkennen, wenngleich ihr Oberkörper ein wenig mehr gestreckt erscheint und zudem viel schlanker gebaut ist. Die kauernde Haltung - sie entsteht dadurch, dass der bei beiden Figuren etwa gleich stark ausgeprägte Oberschenkel ein wenig nach unten geneigt ist und das Gesäss auf der Fusssohle ruht, während Ober- und Unterschenkel in spitzem Winkel auf das Knie zulaufen - erhält (im Gegensatz zur Aphrodite des Doidalsas) durch den gestreckten und fast aufgerichteten Oberkörper eine Milderung, so dass hier keine Bauchfalten zu sehen sind; im Gegenteil: der gesamte Oberkörper zeigt ein fast flächiges, makelloes Bild. Dagegen sticht der etwas zu klein geratene Unterschenkel ab, der unter dem Eindruck des Oberschenkels fast verschwindet.

Wie wir es beim Schlafenden Hermaphroditen gesehen haben, so erkennen wir auch hier eine sanfte s-förmige Biegung des schlanken Leibes. Die Figur, eben dem Bade entstiegen oder, wie es wahrscheinlicher ist, von einer Dienerin mit einem Wasserzuber übergossen, hält nun mit beiden Händen ihre noch nassen, gewellten Flechten, um sie auszuwinden; die Unterarme sind dabei in spitzem Winkel in die Höhe gestreckt.

Was die Tektonik des Oberkörpers unseres modernen Referenzbildes betrifft, so findet sich bei dem *Akt sich die Haare trocknend* von Degas ein ganz ähnliches Bild, wenngleich

<sup>344</sup> Zur Haartracht beider Geschlechter im allgemeinen siehe RE VII 2 (1912) 2109 ff. s. v. Haartracht und Haarschmuck (Steininger).

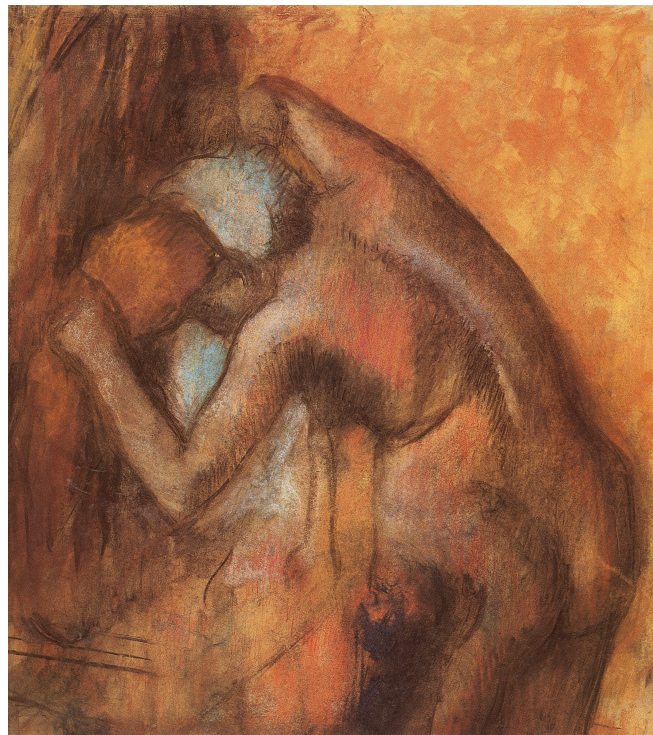
<sup>345</sup> R. Lullies, Die kauernde Aphrodite (1954) 7. *Das Motiv des Kauerns scheint aus der Kleinplastik in die Großplastik übernommen worden zu sein.* (Fuchs 301).

<sup>346</sup> Leicht zugänglich in Fuchs 302.

— Bildpaar 5 —



1 Kauernde Aphrodite von Rhodos  
(Kleopatra III.)



2 Edgar Degas, Akt, die Haare trocknend.



es um 180 Grad gedreht dargestellt ist: auch hier sehen wir eine sanfte s-förmige Biegung, wenn wir den rechten Oberarm als Ausgangspunkt miteinbeziehen. Die Figur steht. Ihr stark nach vorn gebeugter, leicht gedrehter Oberkörper neigt sich auf die linke Seite; mit der linken Hand hält die Frau, die aufgrund ihres *Ansatzes von Wohlbeleibtheit* als nicht mehr ganz jung bezeichnet werden muss, ihre üppigen rotblonden Haare zusammen, während sie Nacken und Haupthaar mit einem Handtuch trocknet. Schön sind hier die Bewegungen des Körpers angegeben, die der Künstler mit den verschiedenen Farbabstufungen und auch mit der jeweiligen Schraffierung andeutet. Das gesamte Bild sowie der Hintergrund ist in den Pastellfarben Ocker und Rot sowie mit Kohle gezeichnet; herausstechend, sich aber nahtlos in die Pastelltöne einfügend, das verwaschene Blau des Handtuchs, das den Blick des Betrachters sofort auf das Zentrum des Geschehens lenkt: ihren Kopf.



Degas wendet sich ab 1882 der Malerei mit Pastellfarben zu; es entstehen zu dieser Zeit etwa 280 zumeist farbige Zeichnungen, die vorzugsweise und in immer anderen motivischen und stilistischen Variationen reife Frauen bei ihrer Toilette zeigen. *Das Moment des Unmittelbaren* besitzt hier einen ganz besonderen Stellenwert, da zumeist nicht mehr allzu junge Frauen bei ihren intimsten Tätigkeiten gezeigt werden; diese Darstellungen, die der zeitgenössische Betrachter als anstößig oder vielleicht sogar als vulgär empfunden haben mag, werden durch den Fluss der Farben und Formen gemildert ohne ihre Authentizität zu verlieren.<sup>347</sup> Gerade das Authentische bzw. der Realismus des Abgebildeten war Degas Hauptanliegen seiner Kunst; nichts sollte sich zwischen den Zeichner und den Bildgegenstand schieben. Auf der achten und letzten Impressionisten-Ausstellung 1886 in Paris hören wir seinen Apologeten und Kritiker Felix Fénéon sagen: „Im Werk des Herrn Degas gewinnt die menschliche Haut ein starkes, eigenes Leben. Degas' Kunst ist durchaus realistisch, und dennoch ist sie nicht die Frucht der bloßen Beobachtung; sobald sich ein Geschöpf beobachtet fühlt, verliert es seine selbstverständliche Unbefangenheit. Degas arbeitet also nicht nach der Natur: er sammelt über ein und dasselbe Objekt eine Vielzahl von Einzelskizzen, aus denen sein Werk eine unantastbare Wahrhaftigkeit gewinnt; niemals hat es Bilder gegeben, die weniger den peinlichen Eindruck des Modellstehens hervorgerufen haben als die seinen. Seine Farbe ist von höchst persönlicher Meisterschaft: während ihm früher die Buntscheckigkeit der Jockeys, die Bänder und die Lippen der Balletteusen zum koloristischen Anlaß wurden, hat seine Farbgebung heute gedämpfte, gleichsam latente Wirkungen, die er dem rötlichen Ton eines Haarschopfs, den bläulichen Falten feuchter Wäsche, dem Rosa eines Umhangs entnimmt.“<sup>348</sup>

Degas Werk ist sicherlich zum grössten Teil dem Genre verpflichtet und in diesem Sinne ist er - sehen wir von wenigen anderen Gemälden ab - der Wegbereiter der Genremalerei der Moderne, wie ich im Folgenden zeigen will.

---

<sup>347</sup> In diesem Sinne auch der Dichter Barbey d'Aurevilly, dessen Sentenz er in seine Aufzeichnungen aufnahm: „*Manchmal gibt es eine gewisse Ungezwungenheit in der Ungeschicklichkeit, die, wenn ich mich nicht täusche, weit anmutiger ist als die Anmut selbst.*“ - Sehr aufschlussreich für den künstlerischen Werdegang Degas (und natürlich auch für seine Antikenrezeption) sind seine Notiz- und Skizzenhefte, die von Th. Reff (*The Notebooks of Edgar Degas. A Catalogue of the Thirty-Eight Notebooks in the Bibliothèque National and other Collections* [1976]) veröffentlicht wurden. Die zitierte Stelle ist dem Notebook 22, 6 entnommen.

<sup>348</sup> J. Adhémar - F. Cachin, Degas. Radierungen, Lithographien, Monotypien (1973) 24.

a.) *Edgar Degas, eine Kurzbiographie*<sup>349</sup>

Edgar Degas entstammt dem grossbürgerlich-aristokratischen Milieu; die Geschichte seiner Familie ist äusserst spannend, leider kann sie hier aber nur in zusammenfassender Weise wiedergegeben werden.

Edgars Degas Großvater *René Hilaire de Gas* war ein typischer Mann seines Zeitalters, ein Sohn des 18. Jahrhunderts. Wie ein Roman des *Ancien Régime* liest sich sein Leben: reich wurde der aus einer verarmten französischen Aristokratenfamilie hervorgehende Spross durch Getreidegeschäfte, dem Handel mit Assignaten und mit Finanzspekulationen. Während der französischen Revolution wurde er durch Denunziation des Wohlfahrtsausschusses zur Flucht gezwungen und floh aus Frankreich nach Ägypten; hier schloss er sich den Invasionstruppen Napoleons an und nahm später am Italienfeldzug teil, wo er in Neapel seine Frau Aurora Freppa kennenlernte. In Neapel wurde er, dank seiner intensiven Kenntnisse im Bankenwesen, zum königlichen Bankier ernannt; 1820 schliesslich gründete er sehr erfolgreich, zusammen mit seinem Bruder Augustin und seinem Schwager, eine eigene Bank. 1807 wird ihm sein Sohn *August* geboren. Es stellt sich jedoch relativ früh heraus, dass dieser Knabe mehr der Kunst und Musik zugetan ist als dem Bankenwesen; ebenso zeigt er wenig Interesse für das gesellschaftliche Leben mit seinen oberflächlichen Vergnügungen. Am 12. Juli 1832 heiratet August Célestine Musson, deren Eltern, Franzosen mit italienischen Wurzeln, in die Vereinigten Staaten (New Orleans) ausgewandert, jedoch wieder nach Neapel zurückgekehrt waren.

Am 19. Juni 1834 wird Edgar Degas geboren; schon 1840 reist er mit seiner Mutter nach Neapel, die ihrerseits sehr gute Verwandtschaftsverhältnisse unterhielt; in diese Zeit fällt auch das Erlernen der italienischen Sprache.<sup>350</sup> 1845 wird er in das *Lycée Louis-le-Grand* in Paris aufgenommen, wo er die zu dieser Zeit übliche streng konventionelle, klassische Bildung erhält; neben seinem Interesse für die französischen Klassiker entdeckt er durch ausgedehnte Museumsbesuche mit seinem Vater die Liebe zur Kunst. Wie in Kreisen des gehobenen Bürgertums üblich, so war es ein bedeutendes Privileg und ein Zeichen für den gesellschaftlichen Status, Zugang zu den privaten Sammlungen zu haben; durch die so genannten „Sonntagsempfänge“ bei Freunden seines Vaters, die allesamt bedeutende Kunstsammler waren, lernt Degas eine Vielzahl von Kunstwerken kennen. So beispielsweise macht er durch *Dr. Louis La Caze*, einem praktischen Arzt und selbst nebenbei Maler<sup>351</sup>, die Bekanntschaft mit Gemälden von *Boucher, Chardin, Fragonard, Hals, Le Nain, Rembrandt* und *De Ribera*; auch die umfangreiche Sammlung von *François Marcille* wird regelmässig besucht, die schon zu dieser Zeit ca. 4500 Gemälde und etwa 4000 druckgraphische Werke umfasste. Werke von Ingres lernt der junge Degas in der berühmten Sammlung von *Paul Valpinçon*, einem Schulfreund seines Vaters kennen. Schon früh also wird bei Edgar Degas die Neugierde für Gemälde und Kunst im Allgemeinen geweckt, und wahrscheinlich fällt auch in diese Zeit die Sammelleidenschaft, für die er dann in späterer Zeit berühmt ist. 1853 schliesst er sein Baccalaureat ab und beginnt noch im selben Jahr mit einem Jura-Studium. Degas dürfte aber seinem Studium nicht in dem Masse nachgegangen sein, wie es für einen angehenden Wirtschaftsjuristen angemessen gewesen wäre, denn kurz nach Beginn verlässt er die juristische Fakultät und beginnt ein Kunststudium bei den Ingres-Nachfolgern *Louis Lamothe* und *Hippolyte Flandrin*. Der Berufswunsch des Sohnes traf den Vater nicht unvorbereitet, und so unterstützte er Edgar, um ihm einen möglichst sorgenfreien Eintritt in das Künstlerleben zu ermöglichen. 1855 legt Degas ein kurzes Intermezzo an der Ecole des Beaux-Arts ein, die er aber bald nach

<sup>349</sup> Folgendes nach D. Sutton, *Edgar Degas: Leben und Werk* (1986).

<sup>350</sup> Genaueres bei J. S. Boggs, *Edgar Degas and Naples*, *The Burlington Magazine* CV, Juni 1963, 273 ff.

<sup>351</sup> Seine Gemälde zeigen vor allem Stilleben in der Art von Chardin, einem ausgesprochenen Genremaler des Rokoko.



Eintritt wieder verlässt - zu gross schien ihm die Abhängigkeit eines Akademiestudiums und das allzu enge Lehrer-Schülerverhältnis -, um seinen eigenen Stil zu kreieren. In diese Zeit fallen zwei bedeutsame Ereignisse: das Zusammentreffen mit dem fünfundsiebzigjährigen Ingres und die Weltausstellung von 1855, im Zuge welcher Ingres eine grossangelegte Retrospektive gewidmet wurde. Degas wendet sich der Maltechnik Ingres' an, und so perfektioniert er den Umgang mit Bleistiften.<sup>352</sup> Bleistifte jeder Härte blieben für Degas die bevorzugten Utensilien, denn man konnte mit ihnen - wie mit dem Silberstift vergangener Zeiten - „*in parallel geführten Schraffen feinste Tonwerte sowie hauchdünne Lineamente erzielen*."<sup>353</sup> In dieser Technik entstehen in den Anfangsjahren ausschliesslich und in grosser Zahl Portraits von Familienangehörigen. Im Juli 1857 reist Degas nach Italien, zunächst nach Neapel, um sich bei seinen Verwandten aufzuhalten, und um die Kunstschätze dieser bemerkenswerten Metropole zu studieren; in Rom (dem Ziel aller Künstler) gelingt es ihm rasch, Kontakt zu Landsleuten aufzunehmen und sich unter anderem mit *Gustave Moreau, Georges Bizet, Joseph Tourny* und *Leon Bonnat* bekannt zu machen; hier entstehen seine Skizzen, die er nach antiken Vorbildern anfertigt.<sup>354</sup> Auf seiner Reise von Rom nach Florenz wird ihm immer mehr klar, dass sein hauptsächliches Interesse, obwohl er die herrlichen Landschaften bewundert, ausschliesslich der Kunst gilt, denn, wie er weiter in seinen Notizen ausführt, überkommt ihn rasch Langeweile beim Betrachten der Natur.<sup>355</sup> 1858 finden wir Degas wiederum bei Verwandten in Florenz; es folgen weitere Studien in Kreide und Bleistift. Immer mehr stellt sich heraus - sehr zur Freude seines Vaters -, dass sich Degas zu einem hervorragenden Portraitisten entwickelt, denn seine Arbeiten, die, wie zuvor schon angesprochen, eher dem familiären Ambiente verpflichtet sind, zeigen ihn als hervorragenden Beobachter des intimen Moments.<sup>356</sup> Allerdings ist in bezug auf die Portraitmalerei hier anzumerken, dass er aufgrund seiner grossbürgerlich-aristokratischen Herkunft dem Zeitgeschmack nicht in demselben Masse wie es etwa Auftragskünstler tun mussten<sup>357</sup> zu folgen brauchte.

Trotz all seiner gewonnenen Fertigkeiten und Fortschritte hegt er dennoch Zweifel an seinem Beruf, wie ein Brief an Gustave Moreau verrät;<sup>358</sup> sein kunstbegeisterter Vater ist es schliesslich, der ihm Trost und Zuversicht spendet.<sup>359</sup> Mit der vom Vater gewünschten Rückkehr nach Paris ist seine eigentliche Studienzeit beendet, und nun beginnt er sein erreichtes Können zu perfektionieren. Zunächst macht er sich daran, das Gemälde „Die Familie Bellelli“<sup>360</sup> (zu dem er schon in Florenz zahlreiche Vorstudien betrieb) zu vollenden. Von nun an entsteht eine Reihe von repräsentativen Portraits und Historienbildern, und ab 1860 beginnt er mit ersten Studien von Reitern und Pferden. Die Historienmalerei

---

<sup>352</sup> Diese Mischung aus Graphit und geschlammten Ton wurde erst 1795 patentiert.

<sup>353</sup> G. Adriani, Degas (2004) 28.

<sup>354</sup> Adriani, Degas, Abb. 8 - 12, 16.

<sup>355</sup> Reff, Notebook 11, 62 und 65 f.

<sup>356</sup> Ein, wie wir auf Seite 10 gesehen haben, herausragendes Merkmal des Genrebegriffs.

<sup>357</sup> Die Portraitisten dieser Zeit mussten, wenn sie erfolgreich sein und in die begehrten „Salons“ Aufnahme finden wollten, der öffentlichen Zur-Schau-Stellung der zu Portraitierenden Rechnung tragen und sie so in Amt und Würde bzw. Schönheit, Eleganz und Grazie zeigen. Nichts von alledem findet sich bei Degas: Zeit seines Lebens bleibt er selbstständig und nur sich selbst und seiner Kunst verpflichtet.

<sup>358</sup> Th. Reff, More Unpublished Letters of Degas, The Art Bulletin, LI, 3 (1969) 281 f.

<sup>359</sup> P. A. Lemoisne, Degas et son Œuvre I (1964) 30.

<sup>360</sup> Adriani, Degas 345 oberes Bild; Abmessung: 2x2,5m, Öl auf Leinwand.

blieb für Degas nur ein Durchgangsstadium, zumindest was „die erhoffte Anerkennung betraf“;<sup>361</sup> die erzählenden Bildkompositionen historischer Szenen blieben für ihn ein wichtiges Mittel, um Ausdruck und Bewegungsabläufe der einzelnen Figuren in ihrem Zusammenwirken darzustellen.

1862 macht Degas die Bekanntschaft von *Edouard Manet*. Beide trafen im Louvre zusammen, wo sie als Kopisten registriert waren; durch ihn lernt er die Maler *Auguste Renoir*, *Claude Monet* und den naturalistischen Dichter *Emile Zola* kennen. Man kann das Zusammentreffen von Degas und Manet sicherlich als schicksalhaft ansehen, denn es bildete sich von Anfang an nicht nur eine tiefe Freundschaft, sondern auch eine Interessengemeinschaft, die zur langsamen Herausbildung von denjenigen Motiven, für die Degas so berühmt wurde, führte. Der Skandal von 1863, wo Manet im Salon des Refusés sein Gemälde „*Frühstück im Freien*“ ausstellte, erregte sofort das Publikumsinteresse; bisher waren Großstadt-Motive in der Malerei wenn nicht ganz unbekannt, so doch sehr ungewöhnlich und selten, so dass sich an den eher unspektakulären Grossstadtszenen sofort die Polemik entzündete. In Paris war schon sieben Jahre zuvor mit der von *Edmonde Duranty* initiierten, kurzlebigen Zeitschrift „*Le Réalisme*“ eine emotional geführte Debatte um die zeitgenössische Kunst ausgebrochen; Ziel war es, eine neue Artikulation für die moderne Malerei zu finden und gegen klassizistische und romantische Tendenzen in der Kunst anzukämpfen. Duranty empfahl den Malern seiner Zeit: „*Die Künstler des Altertums schufen das, was sie sahen, haltet ihr euch an das, was ihr seht!*“<sup>362</sup>

Themen des täglichen Lebens aufzugreifen und zu schildern war nun das Zeichen der neuen Zeit; allerdings war dieser Gedanke nicht mehr ganz so neu: schon zehn Jahre zuvor propagierte Baudelaire in den Salon-Rezensionen von 1845-1846: „*Avant de rechercher quel peut être le côté épique de la vie moderne, et de prouver par des exemples que notre époque n'est pas moins féconde que les anciennes en motifs sublimes, on peut affirmer que puisque tous les siècles et tous les peuples ont eu leur beauté, nous avons inévitablement la nôtre. Cela est dans l'ordure.*“ [ . . . ] „*Le spectacle de la vie élégante et des milliers d'existences flottants qui circulent dans le souterrains d'une grande ville, - criminels et filles entretenues, - la Gazette des tribunaux et la Moniteur nous prouvent que nous n'avons qu'à ouvrir les yeux pour connaître notre héroïsme.*“ Und im selben Essai finden wir Baudelaire als Verfechter von Motiven, die an der Zeit wären, endlich gemalt zu werden: „*La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère; mais nous ne le voyons pas.*“<sup>363</sup> Baudelaire fordert also schon relativ früh, sich mit Motiven des modernen Lebens auseinanderzusetzen, denn er erkennt ihr ungeheures Potenzial; wenngleich diese Rezensionen, die als kleine Broschüre in einem Privatverlag erschienen, Degas unbekannt geblieben sein dürften, so wird er sicherlich eine Neuauflage dieser Gedanken unter dem Titel „*Le Peintre de la Vie Moderne*“, die 1863 im Figaro erschien und unter den damaligen Künstlern grosses Aufsehen erregten, gelesen haben. Durantys ironische Bemerkung, *Degas sei auf dem besten Weg, der Maler der oberen Zehntausend zu werden*,<sup>364</sup> dürfte schliesslich den Ausschlag gegeben haben, sich den in den Pariser Künstlerkreisen gestellten Forderungen nach Modernität anzuschliessen. Degas entdeckt für sich die Welt des Theaters und der Oper; immer wieder nimmt er an den verschiedenen Salons teil und ergreift 1874 Partei für die als „Impressionisten“ verschrienen Künstler. Er beteiligt sich nun bis 1886 regelmässig an ihren Ausstellungen.

---

<sup>361</sup> Adriani, Degas 41.

<sup>362</sup> J. Rewald, Die Geschichte des Impressionismus (1965) 25.

<sup>363</sup> Zitierte Stellen aus: Baudelaire 687 ff.

<sup>364</sup> Rewald 115.

Das Jahr 1882 ist für unser Referenzbild bedeutend: mehrere Pastelle zum Thema der Modistinnen entstehen, die weibliche Akte bei der Toilette zeigen; ein Thema, das zusammen mit zahlreichen Tänzerinnensujets das Gesamtwerk Degas' bestimmt. Weitere Impressionistenausstellungen folgen; zunehmende Sehstörungen beeinträchtigen seine Arbeit, so dass er schliesslich gezwungen ist, längere Arbeitspausen einzuhalten und sich in weiterer Folge immer mehr vom Kunstbetrieb zurückzieht.

Am 27. September 1917 stirbt Edgar Degas, der, wenn man so will, der erste Genremaler der Moderne war.

#### γ.) *Resümee 5*

Wie schon bei den besprochenen Künstlern zuvor, so ist auch in bezug auf Edgar Degas zu bemerken, dass er aufgrund seiner sorgfältigen klassischen Bildung, seiner Aufenthalte in Rom, Neapel und Florenz mit den wichtigsten Kunstwerken der Antike und ihren Schriftquellen vollständig vertraut war.

Was seine „impressionistische“ Malweise betrifft, so könnte er seine Anregungen durchaus aus den verschiedenen antiken Quellen geholt haben, denn besonders der Impressionismus, den er mitbegründet hat, berücksichtigt in höchstem Masse Licht- und Farbeindrücke. Wie wir weiters bei der Besprechung seines Aktes gesehen haben, verwendet er, um Bewegungen oder Raumtiefe zu erwirken bzw. anzudeuten, die Schraffierung und feinste Farbabstufungen.

Durch seine schon im frühesten Jugendalter gemachten Beobachtungen an klassischen Statuen und anderen Kunstwerken in den zahlreichen Museen und Sammlungen seiner Heimatstadt, aber auch durch die hervorragenden Kontakte in Italien, hatte er sicherlich eine enorm grosse Anzahl antiker Skulpturen kennengelernt, die ihm in späteren Jahren immer wieder als Inspirationsquelle für seine Bilder gedient haben werden. Ob nun gerade die idealisierte, rhodische Aphrodite als Vorbild für Degas' Akt die Haare trocknend Pate stand, kann angezweifelt werden, sicherlich wird er aber die Aphrodite des Doidalsas (heute Louvre, Paris) gekannt haben, wie die Übereinstimmungen zwischen seiner Zeichnung und der antiken, fragmentarisch erhaltenen Skulptur zu beweisen scheinen: beide Werke zeigen einen üppigen, in vollster Blüte stehenden, vielleicht nicht mehr ganz so jugendlichen Körper.

6.

Malerei des 20. Jahrhunderts:

Die Drei Grazien<sup>365</sup> — Pablo Picasso, Les trois Hollandaises

*O primavera, gioventù dell'anno,  
Bella madre di fiori,  
D'erbe novelle e di novelli amori . . .  
(G. B. Guarini, Il pastor fido III, 1)*

Diese drei Verse eines italienischen Dichters des beginnenden Barockzeitalters charakterisieren das Wesen der Drei Grazien wohl am besten. In ihnen ist vom Frühling die Rede: von der Jugendzeit des Jahres, der schönen Mutter der Blumen, des neuen Grüns und der neuen Liebe; alle diese Allegorien werden den Grazien zugeschrieben. Darstellungen von Chariten oder Grazien gehören also definitiv *nicht* in den Bereich des Genres, denn sie haben eine lange Tradition von Mythos und Kult;<sup>366</sup> das Motiv aber, das drei spielende oder tanzende Mädchen zeigt, die seit dem Hellenismus unbekleidet dargestellt werden, ist äusserst beliebt und wiederholt sich in fast zahlloser Weise auf Mosaiken, Fresken und Grossplastiken vor allem im römischen Kontext immer wieder und auf gleiche Weise. In diesem Zusammenhang möchte ich einmal mehr von einem *mythologischen Genre* sprechen.

Dem Bild an sich haftet zweifellos etwas Genrehaftes an: spielende, tanzende oder im Reigen vereinte Mädchen finden wir zuhauf unter den Terrakottadarstellungen ab dem 4. Jahrhundert v. Chr. - sie bezeugen die Freude des Betrachters an der *zweckfreien* Darstellung von jungen Mädchen bzw. überhaupt von Kindern. In den zahllosen Abbildungen der Grazien seit dem Hellenismus mag also in gewissem Sinne noch die Freude an diesen Sujets mitschwingen; auf die Frage aber, inwiefern in dieser Zeit mit diesen Darstellungen noch religiöse Ziele verfolgt wurden, soll im Zuge dieser Arbeit nicht weiter eingegangen werden.

Das oben angesprochene Motiv bildet sich im Laufe der Zeit immer mehr zu einem bestimmten Typus heraus, zum so genannten *nackten Charitentypus*. Die drei Mädchen stehen nebeneinander; die mittlere Figur wird in der Rückansicht gezeigt, während linke und rechte dem Betrachter zugewandt sind. Die beiden aussen stehenden Grazien legen ihre inneren Arme je auf eine Schulter der mittleren, diese wiederum legt ihren linken Arm auf die rechte Schulter des links stehenden Mädchens. Die zentrale Gestalt hält in der Rechten das ihr zugewiesene Attribut (bei unserem Referenzbild nicht ganz deutlich zu erkennen), ihm folgt auch der Blick, so dass sich dadurch der Kopf ins Profil dreht. Ebenso lassen die Aussenfiguren ihre Köpfe jeweils ihren ausgestreckten Händen folgen. Beide Figuren zeigen auch dieselbe Ponderation: sie treten mit ihren äusseren Beinen fest auf, während ihre etwas zurückgezogenen Spielbeine in das Innere der Gruppe gedreht sind. Die zentrale Gestalt hat immer rechtes Standbein. „*Indem so die streng symmetrische Anordnung durch die Bewegung der Arme und des Kopfes der mittleren rhythmisch gemildert wird, so entsteht, namentlich auch durch die Abwechslung von Rück- und Vorderansicht eine überaus reizvolle Komposition, deren Ursprung wir indes schwerlich in der Skulptur zu suchen haben, da sie nur für eine Ansicht berechnet ist.*“<sup>367</sup>

Furtwängler geht in diesem Beitrag davon aus, dass an der Ausbildung dieses Typus Gemälde des 3. Jahrhunderts v. Chr. massgeblich beteiligt gewesen seien. Wie eben be-

---

<sup>365</sup> Hierzu: LIMC III 1 (1986) 193 ff. s. v. Charites; III 2 151 ff.; Roscher 873. Literarische Quellen: Hor. c. 1, 4, 6-7; 4, 7, 5-6; zur Dreizahl Quint. inst. 1, 10, 21; zu Nacktheit, Gruppierung und Symbolik Serv. Aen. 1, 720.

<sup>366</sup> Roscher 877.

<sup>367</sup> Roscher 884.



schrieben, so ist auch das Gemälde der Drei Grazien aus Pompeji diesem Typus verpflichtet; die Darstellung des Freskos folgt detailgenau dieser Beschreibung, ohne von ihr abzuweichen.

Die Transferierung dieses so reizvollen antiken Motivs in die Neuzeit beginnt schon verhältnismässig früh und ist bei vielen Künstlern der diversen Epochen belegt;<sup>368</sup> durch die vielfältige Beschäftigung Picassos mit diesem Motiv sind die Drei Grazien wiederum ins Blickfeld der modernen Kunst gerückt.

Wir wollen im Folgenden sehen, wie Picasso sich dieses Themas in einer ersten Version annahm.<sup>369</sup>



Unser modernes Gemälde<sup>370</sup> zeigt in ähnlicher Weise, wie auf dem antiken Fresko zu sehen ist, drei beisammenstehende Mädchen. Sie alle sind in typisch niederländischer Tracht gekleidet, und nur die junge Frau, die uns ihren Rücken zuwendet, sticht farblich heraus. Die Kleidungen der beiden aussen stehenden Mädchen sind farblich aufeinander abgestimmt; der Rock der linken Figur zeigt leuchtendes Rot, während das Trachtenoberteil des rechts stehenden Mädchens einem verwaschenen, pastellartigen Rotton folgt. Der Tracht entsprechend sind auch ihre Kopfbedeckungen gestaltet; beide Aussenfiguren tragen einen in Weiss gehaltenen Kopfputz. Die mittlere Figur sticht auch hier wiederum heraus; sie trägt einen zylinderartigen Hut, dessen vordere und hintere Krempe aufgebogen und von derselben Farbe wie ihr Kleid ist.

Die Dreiergruppe steht im Vordergrund einer typisch nordeuropäischen Marschlandschaft, die durch ihren weichen, federnden Boden gekennzeichnet ist. Den Mittelgrund nimmt ein so genannter Priel ein, der für diese Landschaft so charakteristisch ist; in ihm spiegelt sich das Dach einer ganz in den rechten Bildhintergrund und auf eine kleine Erhöhung gestellten Kate.

Zeigen viele Schöpfungen nach dem antiken Typus nicht eben lachende, besonders freudvolle oder verspielte Mädchengesichter, so scheinen auch die jungen Frauen auf Picassos Gemälde nicht besonders heiterer Stimmung zu sein; mittlere und rechte Figur sehen sich zwar an, der Blick hat aber nichts Verbindendes, und in diesem Sinne sieht auch das links aussen stehende Mädchen an der Gruppe vorbei unvermittelt den Betrachter an.

---

<sup>368</sup> Das klassische Gruppenbild wird seit der Renaissance in der europäischen Kunst zu einem vielfach nachgeahmten und variierten Motiv, ja sogar zu einem Topos. (Siehe auch: E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance* [1958] oder A. Pigler, *Barockthemen* [1974<sup>2</sup>]). Von der Vielzahl der Darstellungen und ihrer Variationsmöglichkeiten in verschiedenen, auch religiösen Zusammenhängen möchte ich nur ein paar erwähnen: Raphael („*Die drei Grazien*“ 1504/5); bei Hans Baldung („*Die Wetterhexen*“, 1523) taucht die Zentralgestalt der Gruppe, was die Haltung betrifft (abgesehen von der Überkreuzung der Unterschenkel), in einer abergläubisch, heidnischen Artikulation auf. In christliche Bedeutung dürfte das antike Motiv von Jacopo Pontormo („*Heimsuchung*“, 1530) übergeführt worden sein, obwohl dieses Gemälde kaum mehr an die antike Dreiergruppe erinnert; die Komposition mag sich aber an die Gruppe anlehnen. In der antiken Bedeutung werden sie bei Rubens abgebildet (Peter Paul Rubens 1577-1640 - *Die Meisterwerke*, Ausstellungskatalog Wien 2004 259, Abb. 65).

<sup>369</sup> Die Beschäftigung mit den Drei Grazien kommt bei Picasso in seinen verschiedenen Stilphasen immer wieder vor, ebenso wie andere Motive, die er aus der Antike schöpft.

<sup>370</sup> Gouache und Tusche auf Papier, 77x67 cm.

— Bildpaar 6 —



1 Die drei Grazien.



Pablo Picasso, Les trois Hollandaises.

#### a.) Einige Bemerkungen zur „Rosa Periode“ Picassos

Ich glaube, bei diesem Bildpaarvergleich auf die Lebensbeschreibung Picassos verzichten zu können, denn die einzigartigen Bildwerke dieses so grossen und bekannten Künstlers sind ebenso wie seine Biographie hinlänglich bekannt. Zeitlich fällt das besprochene Gemälde in seine frühen Jahre, genauer gesagt in die so genannte „Rosa Periode“. Die Einteilung seines Frühwerkes in zwei verschiedene Phasen setzte sich in der Kunstgeschichte allgemein durch und ist heute zu einer Standardeinteilung geworden;<sup>371</sup> Picasso selbst<sup>372</sup> sowie seine Zeitgenossen sprachen hingegen durchgehend von der „Blauen Periode“. Grund für die moderne Unterscheidung ist in erster Linie die Verwendung zweier Koloritsysteme: ist es in seinen frühen Arbeiten der Jahre 1901 bis 1904 vorwiegend die düstere und kalte Farbe Dunkelblau, so dominiert in den Arbeiten der Jahre 1904/05 bis 1906 der helle Farbton Rosa; aber auch inhaltliche und formale Abweichungen lassen sich während dieses Zeitraumes erkennen;<sup>373</sup> am besten kann man diese Änderungen in der Malweise Picassos an Hand der Studie „Frau mit Krähe“<sup>374</sup> verfolgen. Dominierten in den Bildern der Jahre zuvor die Themen Armut, Elend und Einsamkeit des Menschen, so beginnt jetzt eine neue Phase: die Werke werden dekorativer, farbenprächtiger und eleganter; der Schwerpunkt liegt jetzt auf dem „Betonen der ästhetischen Wirkung der Form“.<sup>375</sup> Die Motive aus dieser Zeit, die mitunter auch als „Harlekin-Periode“ bezeichnet wird, entnimmt Picasso der Welt des Zirkus und der Gaukler; Grundton bleibt aber nach wie vor die Melancholie, wenngleich sich die Akzente jetzt entschieden verschoben haben. Den Zwiespalt zwischen dem unstem Leben der Artisten und ihrem Stolz, Künstler auf ihrem Gebiet zu sein, überbrückt er durch die schon zuvor angesprochene dekorative Flächigkeit und Linienführung seiner Figuren; schon hier formuliert sich das Kunstprinzip des *l'art pour l'art*, dem er Zeit seines Lebens treu blieb.

Unter dem Eindruck der Pariser Bohème, ihrem literarischen Avantgardismus und nicht zuletzt durch gute Beziehungen zu Kunsthändlern und Sammlern verbessern sich seine Verhältnisse entscheidend. Schon zur Zeit der Blauen Periode macht Picasso die Bekanntschaft mit namhaften Dichtern wie etwa *Paul Fort*, *Guillaume Apollinaire* und *Alfred Jarry*; Mittelpunkt dieser Gesellschaft war das im Stadtteil Montparnasse gelegene Café „*Closier des Lilas*“, wo politische und künstlerische Überzeugungen entwickelt wurden. 1905 trat Picasso verschiedenen avantgardistischen Zeitschriften bei und profilierte sich als vielbeachteter Kunstkritiker. Zusammen mit Apollinaire, dessen konsequente Ansichten über Moral, Politik und Kunst für ihn besonders anregend waren, kommt es in den folgenden Jahren zur Sammlung besonders von pornographischen Schriften, die wiederum auf beider Werke bedeutenden Einfluss hatten. Auch politisch zeigt er sich von den Einflüssen seiner Freunde stark berührt; unter dem Eindruck der Dreyfuss-Affaire verstärken sich die in diesem Kreis an sich schon starken kommunistischen Tendenzen hin zu einem rigorosen Anarchismus. „*So gehörte Picasso bald zu einem Zirkel extrem linksorientierter Literaten und Maler*“<sup>376</sup>, die die bürgerliche Moral radikal ablehnten und statt ihrer einer strikten Individualität huldigten. Alle Ansichten und Überzeugungen, die in jener Zeit geboren wurden, hatten schliesslich nur ein Ziel: die Stilisierung der eigenen Künstlerexistenz und die

<sup>371</sup> C. - P. Warncke - I. F. Walter, Pablo Picasso 1881 - 1973 Bd. 1 (1993) 111.

<sup>372</sup> F. Gilot - C. Lake, Leben mit Picasso (1965) 77.

<sup>373</sup> P. Cabanne, Le siècle de Picasso I (1975) 153 ff. oder J. Palau i Fabre, Picasso. Kindheit und Jugend eines Genies, 1881 - 1907 (1981) 380 ff.

<sup>374</sup> Picasso 1993 I, Abb. 113.

<sup>375</sup> Picasso 1993 I 111.

<sup>376</sup> Picasso 1993 I 127.

bewusste Hervorhebung des künstlerischen Aussenseitertums. In diesem Sinne sind auch die Motive von Gauklern, Landstreichern, Zigeunern und Artisten zu verstehen, Menschen, die, auch heute noch, wenn nicht von der bürgerlichen Gesellschaft ausgestossen, so zumindest mit ärgwöhnischen Blicken verfolgt werden.

Der Spassmacher nimmt im allgemeinen Künstler-Verständnis eine zentrale Rolle ein; in bürgerlichen Gesellschaften, sei es in Altertum, Mittelalter oder in der Neuzeit ist er gleichsam das Symbol des entwurzelten, den untersten Schichten verhafteten, verarmten Menschen, dem man es nicht nachträgt, wenn er die Wahrheit offen ausspricht.<sup>377</sup> Das Bild des Clowns ändert sich entschieden mit der bürgerlichen Revolution des Jahres 1848: er wird nun zur traurigen Gestalt verpasster politischer Möglichkeiten und somit zur Zentralfigur einer Mittelschicht, die aus dem politischen Leben de facto ausgeschlossen wurde. Diese Überlieferung greift Picasso in diesen Jahren<sup>378</sup> neu auf und setzt sich mit diesem Thema in vielfältigster Weise auseinander. Allerdings scheint für ihn bereits die Zeit für neue Experimente gekommen zu sein, denn alles deutet darauf hin, dass er mit der vielfachen Variation der Harlekine und Artisten einen Endpunkt erreicht hatte. Noch aber spielt er mit seinen alten Motiven und versucht den Figuren mittels Kugel und Würfel unterschiedliche Standfestigkeit zu geben. Die Zäsur in seinem Schaffen, die jetzt eintritt, wird äusserlich durch eine spontane Holland-Reise, die er auf Einladung des Schriftstellers *Tom Schilperoot* unternahm markiert. Obwohl er von dem Land nicht sehr viel gesehen haben dürfte, so lernte er doch eine völlig neue Landschaft kennen. Unter diesen Eindrücken entsteht das eben besprochene Bild der drei Holländerinnen. Erstaunlicherweise wendet sich Picasso nach dem kurzen Hollandaufenthalt von seiner erreichten Technik und seinen Motiven ab, denn seine weiteren Arbeiten zeigen in sich konzentrierte, statuarisch ausgewogene Formen.

Picasso kann nicht als eigentlicher Genremaler - auch wenn er immer wieder Szenen des täglichen Lebens aufgriff - bezeichnet werden, denn seine Bilder zeigen ihn immer wieder als *unruhigen* Maler, dessen intellektuelle Reflexionen ständig in seine Werke einfließen und ihnen dadurch die Intimität des Augenblickes rauben.

---

<sup>377</sup> In diesem Zusammenhang möchte ich wieder an die antike Figur des Äsop erinnern (siehe S. 19); in neuerer Zeit gehören hierher die Romangestalten eines Don Quixote, Simplicissimus, Till Eulenspiegel, Pierrot und Arlecchino.

<sup>378</sup> In denen er die französische Kultur aufs intensivste erlebte und studierte.

### β.) Resümee 6

Obwohl Picasso selbst Griechenland niemals bereiste, so übte die griechische Kunst während seines gesamten Lebens doch einen enormen Einfluss auf ihn aus. Sehr früh schon<sup>379</sup> kam er in seiner Studienzeit mit griechischen Skulpturen in Berührung; auf der Kunstakademie von Barcelona zeichnete er, akademischer Sitte gemäss, verschiedene Abgüsse vom Parthenon-Fries, aber auch andere klassische Skulpturen ab.<sup>380</sup> Picasso war also schon seit frühester Jugend mit den klassischen griechisch-römischen Formen und Bildungskanon bestens bekannt und baute dieses Wissen im Laufe der Zeit immer weiter aus.

In seiner schwierigen Anfangszeit in Paris (1900-1904) gelingt es Picasso durch verschiedene Freundschaften die er knüpfte, in die Pariser Bohème aufgenommen zu werden. Das *Café Closerie de Lilas* spielt hier eine zentrale Rolle, denn es wurde immer mehr zum Mittelpunkt der literarischen und künstlerischen Avantgarde, wo sich unter anderem auch die Verleger und Kritiker *Christian Zervos* und *Stratis Eleftheriadis-Tériade* sowie der Dichter *Jean de Moréas* (Joannis Papadiamantopoulos), allesamt griechischen Ursprungs, einfanden. In diesem Zirkel wurde sehr viel über griechische Literatur, Mythologie, das Drama und natürlich auch über die bildende Kunst gesprochen. Vielfache Besuche mit seinen Freunden in den verschiedenen Museen von Paris, vor allem aber des Louvres<sup>381</sup>, rundeten sein Wissen über die Kunst der Antike ab, und so konnte er dem reichhaltigen Bestand archäologischer Funde der verschiedensten Epochen des Altertums immer wieder zahlreiche Motive entnehmen.

Zweifelsfrei ist das Vorbild für Picassos Gemälde „Die drei Holländerinnen“ nachzuweisen: es ist die römische Marmorgruppe der Drei Grazien.<sup>382</sup>

---

<sup>379</sup> Bereits mit elf Jahren besucht Picasso die Schule der Schönen Künste in La Coruña.

<sup>380</sup> Picasso and Greece. Katalogbuch Andros 2004, Abb. 1 und 2.

<sup>381</sup> Zur Rolle der Galerien für griechische und römische Altertümer des Louvre im frühen 20. Jahrhundert siehe Picasso 2004 43 ff.

<sup>382</sup> Die Skulpturengruppe datiert ins 2. Jahrhundert n. Chr. Sie wurde schwer beschädigt 1608 in Rom entdeckt und von Kardinal Scipio Borghese erstanden; er liess sie unter der Leitung von Nicolas Cordier, einem lothringischen Bildhauer, komplett restaurieren. 1806 wurde die Gruppe vom Prinzen Camillo Borghese an Napoleon verkauft, der sie schliesslich im Louvre aufstellen liess. (Weiteres bei: S. Pressouyre, *Les Trois Grâces Borghèse du Musée du Louvre: Un groupe antique restauré par Nicolas Cordier en 1609*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 71, 1968, 147 ff.).



7.

Skulptur des 20. Jahrhunderts:

Die Trunkene Alte — Duane Hanson, Woman Derelict

*Ich selbst:  
Nein, nie mehr ist aus irdnem Krug  
Mir ein Getränk, ob Wein, ob Bier, genug.  
Mein Durst kennt keine Grenze mehr.  
Ich will das Meer!  
(A. Rimbaud, Komödie des Durstes)*

Das letzte Bildpaar, das ich im Zuge dieser Arbeit bespreche, fällt aus dem eng begrenzten Rahmen des Arbeitstitels heraus - das moderne Referenzbild ist eine *Skulptur*; immerhin sind beide Schöpfungen zweifelsfrei dem Genre zuzuordnen, denn sie sind direkt auf den Menschen bezogen und haben somit auch keinen *anderen* Bezug. Beide Skulpturen leben in erster Linie vom Staunen des Betrachters und seiner Verblüffung, die sie hervorrufen.

Die Trunkene Alte ist in ihrer Konzeption und Ausführung so ungewöhnlich, dass sie dem antiken Betrachter (wo immer die Skulptur auch aufgestellt gewesen sein mag) sofort ins Auge gefallen sein *muss*; genauso geht es dem modernen Museumsbesucher, wenn er die Münchner Glyptothek betritt. Weit steht sie hinter allem Anmutigen, Edlen, Versonnenen und Verspielten zurück; sie wirkt alleine durch den Widerspruch zwischen seligem Lächeln und den Zeichen äussersten körperlichen Verfalls.

Das griechische Original ist zwar verloren, erhalten sind aber römische Kopien: so die besser erhaltene Münchner Skulptur (die etwa im frühen 1. Jahrhundert n. Chr. entstanden sein dürfte) und eine aus dem Museo Capitolino in Rom (die ins 2. Jahrhundert n. Chr. datiert). Und schon stehen wir vor dem Problem der Kopienkritik: „*die Rezeption der griechischen Skulptur in der römischen Kaiserzeit stand unter dem Diktat eines klassizistischen Geschmacks, der sich an den Werken des 4. und 5. Jahrhunderts orientierte.*“<sup>383</sup> Die römischen Kopisten mussten also dem kaiserzeitlichen Kunstgeschmack Rechnung tragen und vieles, was im Original (durch Bemalung zusätzlich verstärkt) vielleicht den antiken Betrachter noch mehr in Erstaunen versetzte, findet sich heute an beiden Skulpturen nicht mehr.

Die Münchner Skulptur (und ich beziehe mich im Folgenden auf diese) zeigt eine hockende alte Frau, die in der Mitte ihrer hoch angezogenen Beine (sie sitzt in einer Art Schneidersitz) eine *Lagynos* mit beiden Hände fest hält. Der rechte Unterarm sowie ein Teil des Oberarms (der einen Bruch oberhalb des Armgelenks aufweist) sind verloren; auf der linken Seite fehlt sowohl ein Teil des Unterarms als auch das Armgelenk. Trotz ihrer Anstrengung, das Gefäss festzuhalten, scheint dieses ihren kraftlosen Händen entgleiten zu wollen; die *Lagynos* neigt sich ein wenig nach vorne. Die Finger der linken Hand sind äusserst detailgenau gearbeitet; in seltsamem Kontrast stehen die knöchigen Finger der Hand zu dem doch recht fleischigen, sogar sehr kräftig anmutenden Unterarm. Ringe zielen Zeige- und Ringfinger. Die rechte Hand hingegen ist leider nur mehr ein Fragment; sie ist im Gelenk abgebrochen, und auch Zeigefinger und Daumen sind nicht mehr erhalten.

Der gesamte Unterkörper ist vollständig von dem reich drapierten Obergewand, das der Figur über die linke Schulter und ihren Oberarm rutscht, umgeben. Skelettartig ist ihr nackter Oberkörper dem Betrachter preisgegeben; einzig auf der ausgemergelten linken Schulter hält sich noch, durch eine Schnalle festgehalten, das Untergewand, rechts ist es schon bis fast zur Armbeuge abgerutscht. Wie wohl drapiert überhaupt die gesamte Kleidung ist, sieht man am besten in der Rückansicht der Alten: hier fallen die Falten in geord-

---

<sup>383</sup> Zanker 14.



neten Stoffbahnen über den Rücken, lassen aber das hervorspringende Rückgrad und das rechte Schulterblatt frei. Die obere Stoffbahn des Chitons zieht sich unterhalb des linken Schulterblatts, das ebenfalls teilweise unbedeckt bleibt, nach der rechten Achsel; oberhalb der Hüfte hält ein Gürtel in ihrer Taille das Untergewand zusammen. Zur gesamten Gewandung ist zu sagen, dass sie reich und wohl gesetzt ist; zudem bedient sich der Künstler eines Zitates: die Rocksäume sind in der Art des Reichen Stils des späten 5. Jahrhunderts v. Chr. gehalten. Auch erinnert der Einblick in das tiefe Dekolleté, der durch den verrutschten Chiton hervorgerufen wird, an die ikonographische Tradition von weiblicher Anmut und weiblichem Liebreiz, wie sie von Aphroditedarstellungen bekannt sind.<sup>384</sup>

Wie schon in der Brustpartie angedeutet, so verstärkt sich nun der ausgemergelte Ausdruck des Oberkörpers und verdichtet sich aufs heftigste in der Darstellung des Kopfes: er ist euphorisch nach oben geworfen und es scheint, als neige er sich nach kurzem enthusiastischem Verzücken leicht nach der linken Schulter. Eindrucksvoll in seiner Hässlichkeit ist das Gesicht der Trunkenen Alten; die Gesichtszüge zeigen ein durch Alter und Trunksucht entstelltes, verzerrtes Gesicht, das dem Betrachter dennoch zulächelt. Durch das Vorrecken des Halses sieht man schön die einzelnen Stränge dieser Partie, und selbst eine hervortretende Ader, die Richtung Kehle führt, ist sehr naturgetreu nachgebildet. Die Wange ist völlig eingefallen und die über den ganzen Schädel gespannte Haut liegt nunmehr gänzlich erschlafft über ihr. Beide Nasolabialfalten sind tief gefurcht und graben sich in das noch vorhandene Inkarnat zwischen Wange und Kinn ein. Der Mund ist zu einem Lachen verzogen; wie es ebenso bei jedem lächelnden Menschen vorkommt, so ist auch hier die Unterlippe ein wenig vorgezogen. Dennoch scheint die Unterlippe unserer Vettel ein wenig mehr vorgestülpt, so, als hätte sie gerade einen Schluck aus der Wein- kanne genossen; bei der Draufsicht auf den leicht geöffneten Mund wird der Blick frei auf eine Reihe von Zahnstummeln, wobei deutlich zwei Zähne des Unterkiefers besonders unangenehm hervortreten.<sup>385</sup>

Interessant ist auch der Vergleich zwischen der capitolinischen und Münchner Trunkenen Alten: sehr viele Elemente sind, vor allem was die Drastik der Hässlichkeitsmerkmale betrifft, bei der Münchner Kopie wesentlich stärker ausgeprägt als bei der zweiten; letztere wirkt bei detailgenauer Betrachtung geradezu geschönt. Der kaiserzeitliche Kopist der capitolinischen Skulptur versuchte offenbar, die unangenehmsten Verfallserscheinungen geradezu „glattstreichen“ zu wollen. Betrachten wir beispielsweise das Dekolleté: Adern, Falten und selbst das Schlüsselbein stechen hier bei weitem nicht so aggressiv-naturalistisch heraus; ebenso die Rückenansicht: weicher ist die Schulterpartie gearbeitet, und selbst von dem bei der Münchner Skulptur stark hervortretenden linken Schulterblatt ist bei der capitolinischen Alten fast nichts mehr zu erkennen. Auch der rückwärtige Faltenwurf ist von deutlich glatterer Oberfläche; die unterhalb des Gürtels liegenden Falten sind nicht besonders detailreich ausgeprägt und haben nicht mehr die Tiefe derjenigen der Münchner Skulptur.

---

<sup>384</sup> Zanker 42.

<sup>385</sup> Sehr treffend die Schilderung der alten Hetäre Laodike aus der Anthologia Graeca 11, 374:

*„Öffne nur niemals deinen Mund!  
Denn nirgendwo gibt es einen Meister,  
der in kosmetischem Trug Zähne in Reihen dir setzt.“*

#### a.) Kurze Bemerkung zur Datierung der Münchner Skulptur

Vor allem der Gewandstil in seiner Gesamtheit zeige trotz „klassischer oder manieristischer“ Zitate laut L. Alscher dennoch die Formsprache des späteren zweiten Jahrhunderts: „die Gewandformen weisen ein verhältnismäßig flach gehaltenes Gepräge auf, so daß die - zumeist scharfgratigen - Falten weniger plastisch als linear empfunden erscheinen.“<sup>386</sup> Um eine genauere zeitliche Eingrenzung des verlorenen Originals zu erreichen, ist es wichtig, auf die Details im Kopfbereich zu achten: vor allem die Anlage der Brauen und Lider lassen einige Vergleiche mit anderen Skulpturen zu. Ähnlich wie bei der Trunkenen Alten ist die Gestaltung der Augenpartie beim Poseidon aus Pergamon<sup>387</sup>, bei einem pergamenischen Frauenkopf<sup>388</sup> und beim Kopf der melischen Aphrodite<sup>389</sup> gehalten: bei ihnen allen sind die Brauenlinien parallel zu den Oberlidern gezogen. Weitere Gemeinsamkeiten zu den erwähnten Beispielen finden sich in bezug auf die Haartracht. Das Haupthaar ist bei der Trunkenen Alten sorgfältig unter einem Kopftuch verborgen; aber die seitlich hervortretenden Locken, die durch beinahe parallelaufende Strähnen gekennzeichnet und in verhältnismässig flachem Relief abgebildet sind, lassen den Schluss zu, dass die Skulptur etwa in der Zeit um 160 v. Chr.<sup>390</sup> angesiedelt werden muss, am Übergang von Hoch- zu Späthellenismus. Anders hingegen B. Andreae, der aufgrund des pyramidalen Aufbaues und der rundum zugänglichen Skulptur sie noch in das 3. Jahrhundert v. Chr. verweist.<sup>391</sup>



Die Skulptur *Woman derelict*, „Die Verwahrloste“ des Amerikaners Duane Hanson ist, obwohl sie sich vom antiken Vorbild formal deutlich abhebt, in der *Wirkung*, die sie auf den Betrachter erzielt, der antiken Kopie ebenbürtig; man ist von der Präsenz einer am Boden hockenden - oder wie in diesem Falle - liegenden Frau unangenehm berührt.

Die in völlig verwahrlostem, apathischem Zustand befindliche alte Frau liegt hingestreckt mit dem Oberkörper auf einem Müllhaufen. Der gesamte Körper ist in sich zusammenengesackt und regungslos; die Beine liegen ausgestreckt, und nur das linke ist durch die Lage etwas angewinkelt und nach aussen gedreht. Der kurze sackartige Rock ist über beide Knie gerutscht und verdeckt nur knapp ihr Geschlecht; der unverdeckte Bauch ist schonungslos dem Betrachter preisgegeben. Oberhalb des Nabels, die Brustpartie bedeckend, trägt die alte Frau ein schwarzes T-Shirt, ihr Kopf ist durch die Aufstützung nach links gedreht, so dass ihr Kinn das Schlüsselbein berührt.

In der Museumsaufstellung von Utrecht liegt sie völlig isoliert in einem kahlen Raum, was den an sich schon starken Eindruck von Verwahrlosung, Einsamkeit und Trauer ins beinahe Grenzenlose steigert. Beim Eintritt in den Saal vermeint man zunächst einen *tatsächlich lebenden* Menschen vor sich zu haben und kein Besucher kann sich des bedrückenden Gefühls erwehren, hier liege in der Tat eine sterbende Person. In diesem Sinne lässt die moderne Skulptur die Unmittelbarkeit der Trunkenen Alten erahnen.

---

<sup>386</sup> Alscher IV 102.

<sup>387</sup> Alscher IV Abb. 30a.

<sup>388</sup> Alscher IV Abb. 35.

<sup>389</sup> Andreae Abb. 186/7.

<sup>390</sup> So datiert der Kopf des Poseidon aus Pergamon.

<sup>391</sup> Andreae, Hellenismus 99.



— Bildpaar 7 —



1 Die Trunkene Alte.



2 Duane Hanson, Woman Derelict.



β.) Duane Hanson, eine Kurzbiographie<sup>392</sup>

*nebst einer kurzen Bemerkung zu Realismus und Sozialkritik in seinen Werken*

Der Amerikaner Duane Hanson, der in diesem Jahr 84 Jahre alt geworden wäre, wurde als einziges Kind seinen aus Schweden emigrierten Eltern Agnes Nelson und Dewey O. Hanson auf einer weit abgelegenen Milchfarm nahe Alexandria (Minnesota) am 17. Januar 1925 geboren. Seine Jugend verlebte er in der Kleinstadt Parkers Prairie, wo der vielseitig interessierte junge Mann schon sehr früh begann, sich mit künstlerischen Tätigkeiten zu beschäftigen, was durchaus nicht zu den allgemeinen Gepflogenheiten des ultrareligiös geprägten amerikanischen Provinzlebens gehörte. Schon vor und besonders während seiner Gymnasialzeit erfreute er seine Kommilitonen immer wieder mit Gedichten, Theaterstücken, geschnitzten Figuren und Spielsachen, wie sich eine Jugendfreundin erinnert.<sup>393</sup>

Vom Kriegsgeschehen verschont - Allergien verhinderten seinen Eintritt in die Armee - schrieb er sich zunächst in das Luther College in Decorah ein, das er aber bald wieder verliess, um auf die University of Washington in Seattle zu wechseln, wo er günstigere Verhältnisse, die seinen Wünschen mehr entsprachen, vorfand. Nach eineinhalb Jahren kehrte er nach Minnesota zurück und besuchte das St. Paul & Macalester College, wo er im Juni 1946 mit dem Grad eines Bachelor of Arts abschloss; in diese Zeit fällt die Bekanntschaft mit zwei bedeutenden Bildhauern, *Alonzo Hauser* und *John Rood*, die seinen weiteren Weg massgeblich beeinflussten. Wiederum wechselte er nach einigen Jahren die Bildungsstätte; wir finden ihn 1951 auf der Cranbrook Academy of Art in Bloomfield Hills (Detroit, Michigan), um sich hier ganz dem Studium der Bildhauerei zu widmen. Im Zuge seiner Weiterbildung traf er hier auf den international höchst erfolgreichen und renommierten Künstler *Carl Mills*<sup>394</sup>, einem Schweden, der in den Jahren von 1931 bis 1951 den Lehrstuhl für Bildhauerei innehatte. Obwohl er dessen Arbeiten sicherlich sehr schätzte und auch der Person selbst nicht gleichgültig geblieben zu sein scheint, so fällt sein Resümee, was zumindest seine eigene Ansicht über Kunst betrifft, folgendermassen aus: „Seine Ratschläge bedeuten mir viel“, [ . . . ] „ich liebte seine Arbeit. Ich mag sie immer noch, aber ich glaube, es war wirklich nichts für mich.“

Ende 1951 erlangt Hanson schliesslich den Grad des Master of Fine Arts, heiratet Janice Roche, eine künstlerisch sehr ambitionierte Opernsängerin, und unterrichtet schliesslich als Kunstlehrer an verschiedenen Schulen. Duane Hanson entwickelt im Laufe der Zeit seinen ganz persönlichen Stil, abseits der vielbeachteten und geschätzten abstrakten Kunst; allerdings war seine sehr eigenwillige, dem abstrakten Expressionismus eher abgeneigte Kunstauffassung ihm in seinen ersten Jahren als Künstler nicht unbedingt dienlich (obwohl er sich mit solchen Arbeiten schnellen Erfolg erhoffte), und so ist es auch verständlich, weshalb er mit seinen Arbeiten zunächst nur geringe Beachtung fand.<sup>395</sup> Aus diesen Gründen und in der Annahme, in Europa vielleicht mehr Echo auf seine Arbeiten zu finden, erwog er, seinen Lebensunterhalt in Deutschland (als Lehrer an amerikanischen

---

<sup>392</sup> Folgende Kurzbiographie ist im Wesentlichen an M. H. Bush - Th. Buchsteiner, Duane Hanson. Skulpturen (1990) 13 ff. angelehnt.

<sup>393</sup> „Ich erinnere mich daran, daß Duane einen kleinen Klub organisierte und Anstecknadeln für uns herstellte, die mit „geheimen“ Buchstaben versehen waren, um Außenstehende zu verwirren. Keiner von uns würde jemals erzählen, was MLS bedeutete. Duane war freundlich, aufmerksam und rücksichtsvoll, er ließ sich nie auf Dummejungenstreiche ein oder hänselte andere. Ich war wirklich immer wieder erstaunt über die vielen Begabungen, die er besaß.“ (Hanson 1990 13).

<sup>394</sup> Siehe Brockhaus 14, s. v. Mills 611.

<sup>395</sup> „Ich versuchte, abstrakte Arbeiten zu machen, aber irgendwie brachte ich immer ein bißchen was von einem Arm oder einer Nase mit hinein. Es gelang mir nie, Arbeiten zu machen, die keine figürlichen Ansätze zeigten. So war damit nicht viel anzufangen.“ (Hanson 1990 14).

Schulen, die der Armee angeschlossen waren) bestreiten zu können. Dieser Plan wurde schliesslich nach seiner ersten Einzelausstellung 1952 in der Wilton Gallery in Connecticut, die nicht den erhofften Erfolg mit sich brachte, 1953 in die Tat umgesetzt.

Er unternahm eine erste Reise nach Deutschland, die ihn zunächst nach München führte, wo er vier Jahre lang Kunstunterricht erteilte; aber noch immer hatte er das Gefühl, künstlerisch zu stagnieren, denn er selbst sagte von seinen Arbeiten in pessimistischem Unterton, „*dass sie immer nur als Dekoration endeten*“.<sup>396</sup> Für seine künstlerische Weiterentwicklung von grösster Bedeutung waren seine Besuche in den deutschen Museen, wie etwa dem Haus der Kunst in München. Hier beeindruckten ihn vor allem die Büsten der römisch-republikanischen Zeit, er war sich aber noch unsicher, wie er diese erstaunliche Detailgenauigkeit für seine künstlerische Tätigkeit ausnützen sollte. Die Wende in seinem künstlerischen Schaffen brachte seine Übersiedlung bzw. seine Versetzung nach Bremerhaven 1957, wo er für die nächsten drei Jahre an der dortigen Armeeschule unterrichtete und die Künstlerkolonie Worpswede kennenlernte. In diese Zeit fällt das Zusammentreffen mit dem Künstler *George Grygo*, der den Auftrag erteilt bekam, für zerstörte Städte eine Anzahl von öffentlichen Skulpturen herzustellen. Das Bemerkenswerte an diesem Künstler war, dass er in Materialien arbeitete, die Hanson eine neue Dimension der künstlerischen Ausdrucksfähigkeit zu eröffnen schienen: *Polyesterharz und Fiberglas*. Im selben Jahr noch stellt er in der Galerie Netzel in Worpswede einige seiner neueren Arbeiten aus.

1961 kehrt er wieder in die Vereinigten Staaten zurück, um eine Stellung als Lehrer anzunehmen; der Eindruck aber, den die Skulpturen und die Arbeitsweise von Grygo auf ihn machten, beschäftigt ihn weiter, wie seine Aufzeichnungen bestätigen.<sup>397</sup> Er beginnt mit diesen Materialien zu experimentieren. Unter dem Eindruck der Zeit, die von allgemeiner Unsicherheit, Rassenproblemen und der Stagnation bzw. dem Widerstand gegen die überkommenen Wertvorstellungen (z. B. die Abtreibungsfrage) geprägt war, firmiert sich langsam das künstlerische Prinzip des Duane Hanson, obwohl das Jahr 1965 für ihn einen negativen Höhepunkt bedeutete: fünf Jahre der beruflichen Erfolglosigkeit endeten schliesslich in der Scheidung von seiner Frau. Er wechselt nach Südflorida an das Miami-Dade Community College, und wieder versucht er, den Zwängen des konservativen Kunstbetriebs zu entfliehen; zu altmodisch und zu reaktionär erscheint ihm der abstrakte Modernismus. Er wendet sich nun der *Pop Art* zu, und in besonderem Masse beeindruckten ihn die Arbeiten von *George Segal*<sup>398</sup>, der mit Gipsabdrücken von lebenden Menschen arbeitete; dieser Künstler fügte die Abdrücke, nachdem sie abgenommen worden waren, wieder zusammen, und so entstanden Skulpturen mit der typisch rauhen Gipsoberfläche; diese Artefakte stellte er in die Requisiten des amerikanischen Lebens (*environments*).

Das Thema der Abtreibung, das heute in Amerika genauso wie vor vierzig Jahren kontroversiell und voller Polemik diskutiert wird, inspirierte ihn zu seiner ersten Skulptur, die er in der neuen Arbeitsweise verfertigte: *Abortion* (1965).

Diese Arbeit kann mit Recht als die entscheidende seiner Karriere bezeichnet werden, denn, blieben bis dahin Hansons Arbeiten eher dekorativ, starr und mit wenig Bezug auf die Gesellschaft - die ihm, nebenbei gesagt, immer ein Anliegen war -, so ändert sich dies nun grundlegend.

---

<sup>396</sup> M. Bush, *Sculptures by Duane Hanson* (1985) 28.

<sup>397</sup> „Ich dachte, daß seine Technik neue Möglichkeiten bietet. Das Polyesterharz und Fiberglas erforderte keine große Ausrüstung; man konnte es wirklich gut bearbeiten - wenn man erst einmal wußte wie, und man konnte die Arbeiten überall leicht transportieren.“ (Hanson 1990 15).

<sup>398</sup> Segals Arbeiten beschäftigen sich in erster Linie mit Menschen, die in ihren alltäglichen Arbeiten begriffen sind - also eindeutigen Genreszenen. Mehr dazu: S. Hunter - D. Hawthorne, *George Segal* (1984) und D. Teuber, G. Segal, *Wege zur Körperüberformung* (1989).

Die Skulptur - ganz auf Reflexion ausgerichtet - erreichte sofort eine breite Öffentlichkeit, und jedem Betrachter war die Unmittelbarkeit des Dargestellten bewusst. Sie traf den Nerv der Zeit auf geradezu grelle Weise.<sup>399</sup>

Von nun an war ihm das Ziel seiner weiteren Arbeiten klar: er verschrieb sich ganz dem Realismus und den drängendsten Fragen der Gesellschaft, was mitunter dazu führte, dass er von gewissen Kreisen in geradezu demütigender Weise angefeindet wurde.<sup>400</sup> Weitere Skulpturen ähnlicher Thematik (alle Formen von Gewalt und sozialem Elend<sup>401</sup>) folgten, und mit ihnen zahlreiche Grundsatzdebatten, was Kunst sei und wie weit Künstler gehen dürften. Seinem nun erreichten Kunstprinzip blieb Duane Hanson aber bis in unsere Zeit treu, wenngleich er in späterer Zeit harmlosere Genreszenen bzw. „konkrete Chiffren der Lebenshaltung eines bestimmten zeittypischen und psychologischen Moments“<sup>402</sup> als Ausdruck seiner erreichten Kunst bevorzugte.

International bekannt wird er 1972, als seine Skulpturen auf der documenta 5 in Kassel hervorragende Kritiken erhalten; hohe Ehrungen und verschiedenste Preise sowie Ausstellungen in allen wichtigen Museen der Welt folgten.

Duane Hanson starb reich und mit hohen Auszeichnungen versehen am 6. Januar 1996 an Folge einer Krebserkrankung, die er sich durch die nicht immer sachgemässe Handhabung mit den Materialien, woraus er seine Skulpturen schuf, zugezogen hatte.

---

<sup>399</sup> „Ich habe sie eine Weile auf meinem Arbeitstisch in der Schule gehabt, aber die meisten fühlten sich durch das Thema abgestoßen, insbesondere durch die Assoziation mit Tod und Abtreibung.“ (Hanson 1990 16.)

<sup>400</sup> Ein deutlicher Beleg für das Unbequeme und die Drastik des Themas, das die Gesellschaft schockieren musste, findet sich in einem Zeitungsartikel des Miami Herald vom 30. Oktober 1966: „Diese Arbeit betrachten wir nicht als Kunstwerk, da wir zwangsläufig alle Objekte und Verfahren dieser Art jenseits der Kunstkategorien ansiedeln. Wir halten dieses Thema für anstößig und wünschen uns weiterhin, dass solche Arbeiten, die lediglich versuchen, grausame Erfahrungen auszudrücken, mit einem anderen Begriff belegt werden. Es ist natürlich das Neueste aus dem Bereich der Skulpturen, aber das entkräftet nicht unsere grundsätzliche Auffassung, dass es keine Kunst ist.“ D. Reno, Taste Marks Sculptor of Florida Annual, in: Miami Herald 30. 10. 1966, 10.

<sup>401</sup> In diesen Zeitabschnitt gehört die Skulptur Woman Derelict (1973).

<sup>402</sup> Hanson 2004 93.



### γ.) Resümee 7

Thematisch ist die Trunkene Alte eine eindeutige Genreskulptur; alle Merkmale des Genres sind in ihr vereint: Intimität, Unmittelbarkeit und in diesem besonderen Fall ist es vor allem die Schockwirkung, die sie im Betrachter erreicht. Hierin *ähnlich* ist unser modernes Referenzbild; auch bei ihm hat es der Künstler vor allem auf diesen Effekt abgesehen.

Der grosse Unterschied beider Werke liegt allein in der *Aussage*; während die Trunkene Alte den Betrachter trotz ihrer ganzen Hinfälligkeit selig anlächelt, und dieser sich vielleicht verstohlen an dem abgelebten, ehemaligen Freudenmädchen, das jetzt dem Wein verfallen ist, amüsiert - die einzige Freude, die ihr im Alter noch geblieben ist -, so liegt der Sachverhalt bei der Verwahrlosten ganz anders. Hanson zeichnet hier ein Bild des Elends und formuliert eine Anklage gegen die sozialen Missstände seiner Zeit.

In unserem Fall könnte man sogar - bei allen Unterschiedlichkeiten - Parallelen zwischen Moderne und Antike, zwischen den Grossstädten (nicht nur Amerikas) und dem antiken Alexandria finden. Beiden Orten ist etwas sehr Zentrales gemeinsam: sie sind Schmelztiegel, in welchem sich unterschiedlichste Nationalitäten und Völker durchmischen und durchmischen; die Probleme, die sich hieraus ergeben, sind zeitlos.<sup>403</sup> Rassenkonflikte, die auch heute nicht zur Gänze ausgeräumt sind (vor allem in den Vorstädten), finden sich schon in den Metropolen der Diadochenzeit. Auf beiden Seiten lassen sich auch Ähnlichkeiten in der sozialen Struktur erkennen; grosse Metropolen sind sowohl Anziehungspunkte für die Gelehrsamkeit, die Wissenschaft, die schönen Künste und die Hochfinanz, ebenso aber auch für Glücksritter und kriminelle Elemente, die aus dem Konvolut an menschlichem Vermögen und Unvermögen ihren Nutzen ziehen. Die Schere zwischen Arm und Reich klafft in einer Grossstadt überdeutlich auseinander, und es kann, glaube ich, niemanden verwundern, wenn die verschiedenen sozialen Schichten aufeinanderprallen.<sup>404</sup> Hinsichtlich dieses Phänomens atmen beide besprochenen Werke dieselbe Luft - auch wenn sie mit ihren verschiedenen Artikulationen divergierende Ziele anstreben: auf der einen, modernen Seite die Anklage sozialer Ungerechtigkeit, auf der anderen, antiken Seite die Lust an den Charakteren des gemeinen Volks, die an gnadenlose Karikatur grenzt.

---

<sup>403</sup> Die Bewältigung der zahlreichen Probleme und Schwierigkeiten, die sich mit den immer grösser werdenden Grossstädten unserer Zeit ergeben, sind Gegenstand von jährlich stattfindenden Symposien; siehe hierzu auch: <http://www.urban-age.net>

<sup>404</sup> Für Baudelaire ist dieses Spannungsverhältnis die eigentliche Inspirationsquelle für den modernen Künstler. (Siehe auch Fussnote 363).

In diesem Zusammenhang möchte ich die aktuellen Arbeiten des jungen, französischen Künstlers *Guillaume Bresson* erwähnen, die gerade urbane Gewaltbereitschaft, Jugendkriminalität, Hass auf die Gesellschaft und soziale Missstände zum Thema haben. Siehe z.B.:

<http://www.lacengalerie.com/ressources/bresson/index.html#4>. Für weitere Infos auch: [http://www.arte.tv/de/content/tv/...20Guillaume\\_20Bresson/2395786.html](http://www.arte.tv/de/content/tv/...20Guillaume_20Bresson/2395786.html).

## V. Schlussbetrachtung - Conclusio

Wir untersuchten neuzeitliche Kunstwerke aus sechs Stilepochen auf Ähnlichkeiten oder Verbindungen zu antiken Vorbildern; die vermeintlichen antiken Vorlagen sind durchwegs dem Genre zuzuordnen, wenngleich es hier auch einige Zweifelsfälle gibt (so z. B. die Bildpaare 3, 5 und 6).



Die Auseinandersetzung des „modernen“ Künstlers mit verschiedenen Vorbildern lassen ihn *zwingendermassen* Anleihen aus der Antike nehmen, denn der Schatz an den vielfältigsten Motiven ist, wenngleich auch der grösste Teil der Kunstschatze wohl auf immer verloren ist, immens. Nicht weniger zahlreich sind indes die Nachrichten über verlorene oder nur noch fragmentarisch erhaltene Kunstwerke, die ebenfalls dem modernen Künstler als Inspirationsquelle gedient haben, ihm vermutlich auch weiterhin als solche dienen werden.



Auffallend ist, dass sich *alle* Künstler „der Moderne“, die wir im Laufe dieser Arbeit besprochen haben, ausnahmslos für die Antike in höchstem Masse interessierten; wir finden bei ihnen nicht nur die oberflächliche Liebe zur ästhetischen, dekorativen Bildgestaltung, sondern sie beschäftigten sich auch mit mathematisch-optischen Problemen wie die Raum- und Tiefenwirkung, Perspektive, Farb- und Lichteffekten, der Schwierigkeit, Bewegungsabläufe darzustellen oder bemühten sich überhaupt neue Materialien zu finden, die eine möglichst moderne, authentische Artikulation ihrer Anliegen ermöglichen.

Um all dies bewerkstelligen zu können, braucht der Künstler ein sowohl umfassendes als auch detailliertes Wissen; alle besprochenen Bildhauer und Maler genossen deshalb in ihrer Jugend eine aussergewöhnlich sorgfältige humanistische Ausbildung und hielten sich anschliessend in den „Weiheländern“ der Kunst auf.



Die Anmut antiker genrehafter Bildwerke wie sie gerade in Skulpturen, Mosaiken oder erhaltenen Malereien zum Vorschein kommt, dürfte bei den modernen Künstlern aller Epochen besonders grosses Interesse erweckt haben, denn die Ähnlichkeiten zwischen modernen und antiken Referenzbildern sind teilweise so augenscheinlich, dass man über das Vorbild keinen Zweifel verlieren will. Allerdings kann man selten oder in anderen Fällen nie mit letzter Gewissheit behaupten, dass der Künstler *gerade dieses* Vorbild als Anlass für seine Schöpfung nahm. Sagen können wir aber, dass jedem der einzelnen modernen Maler seine antike Inspirationsquelle bekannt war.



## **VI. Katalog des Tafelteils und der antiken bzw. neuzeitlichen Bildwerke**

### **Abbildungsverzeichnis mit Bildnachweis**

#### Tafelteil (I - IV)

Abb. 1: Sitzende Figur, sich einen Dorn entfernend, spätes 8. Jh. bis 650 v. Chr., Bronze, Eric de Kolb Collection, in: Mitten, Bronzes 33, Abb. 11.

Abb. 2: Auf einer stilisierten (Welt?-) Kugel sitzende Figur, spätes 8. Jh., Bronze, thessalisch oder makedonisch, Eric de Kolb Collection, in: Mitten, Bronzes 33, Abb. 10.

Abb. 3: Helmschmied bei der Arbeit, spät- bis subgeometrisch, Bronze, New York, Metropolitan Museum of Arts, Inv. Nr. 42.11.42, in: Bol II, Abb. 56.

Abb. 4: Im Reigen vereinte Männergruppe, reif- bis hochgeometrisch, Bronze, Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 6239, in: Bol II, Abb. 36.

Abb. 5: Bogenspanner aus Delphi, spät- bis subgeometrisch, Bronze, ehemals Würzburg, Martin von Wagner-Museum, in: Bol II, Abb. 57a-c.

Abb. 6: Jagdszene mit Wolf (oder Löwen?), der von einem Hund und dessen Besitzer gestellt wird, spätgeometrische Bronzegruppe aus Samos, AO. unbekannt, in: Bol II, Abb. 30b.

Abb. 7: Arbeit in einem Tonbergwerk, Pinax aus Penteskouphia, südwestlich von Akrokorinth, zwischen 600 und 590 v. Chr., Berlin, Staatliche Museen, Inv. Nr. F 871 B, in: Rohde, Terrakotten, Abb. 1.

Abb. 8: Befeuerung eines Töpferofens, Pinax aus Penteskouphia, südwestlich von Akrokorinth, zwischen 600 und 590 v. Chr., Berlin, Antikenmuseum, Inv. Nr. F 616, in: Rohde, Terrakotten, Abb. 2.

Abb. 9: Küchenszene, Mann beim Käsereiben, Terrakotta aus Theben zwischen 500 und 475 v. Chr., Archäologisches Museum Theben, Inv. Nr. 17114, in: Tanagra 2003, Kat. Nr. 55.

Abb. 10: Opferzug an die Nymphen, Pinax A aus Pitsa, Tafelmalerei auf Holz um 535 v. Chr., Athen, Nationalmuseum, ohne Inv. Nr., in: Koch I, Abb. 1.

Abb. 11: König Arkesilaos von Kyrene überwacht die Wägung und Verladung des Sylphiums, lakonische Schale, 6. Jh. V. Chr., Paris, Cabinet des Medailles, in: E. Friedell, Kulturgeschichte Griechenlands (1996), Umschlagabbildung.

Abb. 12: Töpfer vor fertiger Randschale, rechter Hand Kunde oder vornehmer (bzw. bekleideter) Werkstattbesucher, schwarzfiguriges Vasenfragment um 560 v. Chr., Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 67/90, in: Kunst der Schale - Kultur des Trinkens, Ausstellungskatalog München (1990) 59, Abb. 6.7c.

Abb. 13: Verarbeitung von Wollstoffen zu Textilien, schwarzfigurige Lekythos aus Athen zwischen 550 und 540 v. Chr., New York, Metropolitan Museum of Modern Art, Inv. Nr. 37.11.19, in: Sparkes 75, Fig. III: 7.

Abb. 14: Transport einer schweren Amphore, schwarzfigurige Bauchamphora um 500 v. Chr., Richmond / Virginia, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 62.1.5, in: Kunst der Schale - Kultur des Trinkens, Ausstellungskatalog München (1990) 456, Abb. 84.4.

Abb. 15: Szenen aus einer Bildhauerwerkstatt: Schmelzvorgang bzw. Metallverarbeitung, rotfigurige Schale aus Vulci um 480/70 v. Chr., Berlin, Staatliche Museen, Inv. Nr. 2294 ARV 400, 1, in: Boardman, Red Vases 262.2,3.

Abb. 16: Vorratskammer mit heimlicher Trinkerin, rotfiguriger Skyphos zwischen 470 - 460 v. Chr., Malibu, The J. Paul Getty Museum, in: Kunst der Schale - Kultur des Trinkens, Ausstellungskatalog München (1990) 314, Abb. 53.2 a, b.

Abb. 17: Bildhauer bei der Arbeit, rotfigurige Schale um 470 v. Chr., Kopenhagen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 119, ARV 75, 59, in: Boardman, Red Vases Abb. 74.

Abb. 18: Jüngling beim Fischen, rotfigurige Schale um 480 v. Chr. aus Orvieto, Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 01.8024, ARV 173,9, in: Boardman, Red Vases Abb. 119.

Abb. 19: Küchenszene, Frau am Herd, rotfigurige Schale, Athen um 480 v. Chr., Mailand, Civico Museo Archeologico, Inv. Nr. 266, in: Sparkes 79, Fig. III:12.

Abb. 20: Vorbereitung zu einem Trinkgelage, rotfiguriger Stamnos um 470 v. Chr., Brüssel, Musées Royaux, Inv. Nr. A 717, ARV 20,1, in: Boardman, Red Vases Abb. 32.1.

Abb. 21: Grundierung bzw. Bemalung von Keramik in einer Töpferwerkstatt, rotfiguriger Glockenkrater, Athen um 430 v. Chr., Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. 526, in: Sparkes 66, Fig. III:1.

Abb. 22: Pädagoge oder Philosoph, Tanagra um 300 v. Chr., Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MNB 1003, in: Tanagra 2003, Kat. Nr. 81.

Abb. 23: Junges Mädchen beim Spielen, Tanagra zwischen 330 und 300 v. Chr., Paris, Musée du Louvre. Inv. Nr. MNB 577, in: Tanagra 2003, Kat. Nr. 112.

Abb. 24: Alte, buckelige Frau, Theben zwischen 315 und 300 v. Chr., in: Tanagra 2003, Kat. Nr. 158.

Abb. 25: Huckepack (ephedrismos) spielende Mädchen, Korinth zwischen 330 und 200 v. Chr., in: Tanagra 2003, Kat. Nr. 181.

Abb. 26: Säugende Amme, Tanagra zwischen 330 und 300 v. Chr.; Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MNB 1003, in: Tanagra 2003, Kat. Nr. 80.

Abb. 27: Kleines Mädchen mit Hase, Tanagra gegen Ende des 4. Jh. v. Chr.; Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MNB 577, in: Tanagra 2003, Kat. Nr. 165.

Abb. 28: Astragal spielende Mädchen, Capua, Tanagra gegen 340 / 330 v. Chr., London, British Museum, Inv. Nr. GR 1867.5-10.1., in: Tanagra 2003, Kat. Nr. 18.

Abb. 29: Sitzender Jüngling mit Hahn, Myrina, 1. vor- bis 1. nachchristliches Jh., in: Rohde, Terrakotten, Abb. 43.

Abb. 30: Krotalon spielendes Mädchen, Athen, Mitte 4. Jh. v. Chr., in: Rohde, Terrakotten, Abb. 21.

Abb. 31: Schauspieler der Neuen attischen Komödie in der Maske des Maison, 3. bis 2. Jh. v. Chr., in: Rohde, Terrakotten, Abb. 34.

Abb. 32: Stehendes Mädchen, Tanagra, erste Hälfte 3. Jh. v. Chr. - Schreitendes Mädchen, Tanagra, letztes Viertel 4. Jh. v. Chr., in: Rohde, Terrakotten, Abb. 33a und b.

Abb. 33: Mutter mit Sprössling, Athen, schwarzfiguriges Schaleninnenbild, 2. Hälfte 4. Jh. v. Chr., in: Sparkes 77, Fig. III:9.

Abb. 34: Spielendes Kind, rotfiguriges Choenkännchen, um 420 v. Chr., in: Tanagra 2003, Kat. Nr. 81.3.

Abb. 35: Mit einem Häschen spielendes Kind, rotfiguriges Choenkännchen, Ende 5. Jh. v. Chr., in: Tanagra 2003, Kat. Nr. 81.13.



## Bildpaare

Bild 1: El Greco, El Soplón. Neapel, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Inv. Nr. Q 192, in: Ausstellungskatalog KHM, El Greco (2001) Kat. Nr. 6.

Bildpaar 2: Fischstilleben. Pompeji. Inv. Nr. 8635, in: Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Museumskatalog (1994) 193. - Vincente Vittorio, Küchenwand. Privatbesitz, in: C. Grimm, Stilleben - Die italienischen, spanischen und französischen Meister (2001) 118, Abb. 62.

Bildpaar 3: Schlafender Hermaphrodit. Rom, Museo Nazionale Romano - Palazzo Massimo alle Terme, Inv. Nr. 1087, in: B. Andreae, Skulptur des Hellenismus (2001) Abb. 172. - François Boucher, Ruhendes Mädchen. München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 1166, in: Ullstein Handlexikon (1967) Tafel 8.

Bildpaar 4: Sitzendes Mädchen vom Esquilin. Rom, Musei Comunali, Palazzo dei Conservatori, Inv. Nr. 1107, in: B. Andreae, Skulptur des Hellenismus (2001) Abb. 41/43. - Gottlieb Schick, Bildnis der Frau Henrike Dannecker. Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. 799, in: G. Ulrich, Schätze deutscher Kunst (1972) 333, Abb. 559.

Bildpaar 5: Kauernde Aphrodite Rhodos. Rhodos, Archäologisches Museum, Inv. Nr. 1125, in: P. Moreno, Scultura ellenistica II (1994) 715, Abb. 883. - Edgar Degas, Akt, die Haare trocknend. Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts Lausanne, Inv. Nr. 1032, in: G. Adriani, Edgar Degas (2004) Kat. Nr. 216.

Bildpaar 6: Drei Grazien. Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. Nr. 9236, Casa di T. Dentatus Panthera (IX, 2,16), in: Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Museumskatalog (1994) 164. ( Pablo Picasso, Les trois hollandaises. Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, in: C.-P. Warncke - I. F. Walther, Pablo Picasso 1881 - 1973 I (1993) 133.

Bildpaar 7: Die Trunkene Alte. München, Glyptothek, Inv. Nr. 473, in: B. Andreae, Skulptur des Hellenismus (2001) Abb. 58/59. - Duane Hanson, Woman derelict. Centraal Museum Utrecht, in: Th. Buchsteiner - O. Letze, Duane Hanson - More than Reality (2001) 51, Abb. 36.

## VII. Bibliographie

### *Archäologie*

- O. Jahn, Berichte Sächsische Gesellschaft der Wissenschaften 1848 II (1849)  
Th. Panofka, Parodien und Karikaturen (Abh. Berl. Ak. 1851)  
H. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler I (1853) und II (1859) [ = Brunn I, II ]  
J. Champfleury, Historie de la caricature antique (1865)  
J. Overbeck, Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen (1868) [ = Overbeck, Schriftquellen ]  
L. Stephani, Comte rendu de la commission archéologique pour l'année 1868  
L. Stephani, Die Vasensammlung der kaiserlichen Ermitage II (1869)  
A. Furtwängler, Eros in der Vasenmalerei (1874)  
A. Furtwängler, Der Satyr aus Pergamon, BerlWPr 40 (1880)  
Th. Schreiber, AM 10, 1885, 395ff. [ = Schreiber ]  
W. H. Roscher, Mythologisches Lexikon 1, 2 (1886) [ = Roscher ]  
E. Pottier, Nécropole de Myrina (1887)  
E. Pottier, Statuettes de terre cuite (1890)  
L. Preller, Griechische Mythologie I (1894)  
E. Pottier, Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines (1899)  
C. Waldstein, The Argive Heraeum (1902)  
A. J. B. Wace, BSA 10 (1903-1904)  
I. Weir, The Greek Painters' Art (1905)  
G. Cultrera, Saggi sull'arte ellenistica I. La corrente asiana (1907)  
G. Rodenwaldt, Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde (1909)  
A. Furtwängler, Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans, in: Kleinere Schriften Bd. I (1912) (Hrsg. J. Sieveking und L. Curtius) [ = Furtwängler, Dornauszieher ]  
J. Sieveking, Die Terrakotten der Sammlung Loeb (1916)  
E. Berger, Die Wachsmalerei des Apelles und seiner Zeit (1917)  
C. Robert, Archäologische Hermeneutik (1919)  
W. Klein, Vom antiken Rokoko (1921)  
G. Krahmer, Stilphasen der hellenistischen Plastik, RM 38/39, 1923/24, 158 ff.  
E. Pfuhl, Malerei und Zeichnungen der Griechen (1923) [ = Pfuhl I, II, III ]  
H. Licht, Sittengeschichte Griechenlands I (1925)  
A. Köster, Die Griechischen Terrakotten (1926)  
H. Payne, Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period (1931)  
J. D. Beazley, Der Kleophradesmaler (1933)  
K. Kübler, Ausgrabungen im Kerameikos, AA (1933) 269 ff.  
G. M. Richter, Red Figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art (1936)  
W. Technau, Exekias (1936)  
Recueil E. Pottier (1937)  
T. B. L. Webster, Greek Theories of Art and Literature Down to 400 B. C., CQ 33 (1939)  
G. Kleiner, Tanagrafiguren, 15. Ergh. JdI (1942)  
G. M. A. Richter, Handbook of the classical collection (1942)  
A. W. Pickard-Cambridge, The Theatre of Dionysos in Athens (1946)  
H. Bengtson, Griechische Geschichte, in: HdA III 4 (1950)  
G. Lippold, Griechische Plastik (1950)  
A. Rumpf, Die Denkmäler der griechisch - italische Kreis seit dem 1. Jahrtausend v. Chr. bis zum Ausgang der römischen Kaiserzeit, in: HdAW VI, 4, 1 (1951)  
K. Löwith, Weltgeschichte und Heilsgeschehen (1953)  
A. Rumpf, Malerei und Zeichnung der Griechen, in: HdArch (1953)  
H. Kenner, Das Theater und der Realismus in der griechischen Kunst (1954)  
H. Koller, Die Mimesis der Antike (1954)  
R. Lullies, Die kauernde Aphrodite (1954)

- E. Hinrichs, Totenkultbilder der attischen Frühzeit (1955)  
 R. Lullies, Eine Sammlung griechischer Kleinkunst (1955)  
 E. Nack - W. Wägner, Hellas (1955)  
 W. Binsfeld, Gyrolloi (Diss. Köln 1956)  
 R. D. Barnett, Oriental Influences on Archaic Greece, in: The Aegean and The Near East, Festschrift H. Goldman (1956) 212 ff.  
 L. Alscher, Griechische Plastik III (1956), IV (1957) [ = Alscher III, IV ]  
 W. Klinkert, Bemerkungen zur Technik der pompeianischen Wanddekoration, RM 64, 1957, 111 ff.  
 M. Delcourt, Hermaphrodites (1958)  
 W. Kraiker, Die Malerei der Griechen (1958) [ = Kraiker ]  
 A. Adriani, Divagazioni intorno ad una coppa paestica (1959)  
 E. Utitz, Bemerkungen zur altgriechischen Kunsttheorie (1959)  
 A. Vassiliev, Das antike Grabmal bei Kasilak (1959)  
 Enc. Arte Antica III (1960) 314 s. v. ellenismo (Bianchi-Bandinelli)  
 R. Hampe, Ein frühattischer Grabfund (1960)  
 T. Dohrn, Die Tyche von Antiochia (1960)  
 M. Fuhrmann, Das systematische Lehrbuch. Ein Beitrag zur Geschichte der Wissenschaften in der Antike (1960)  
 F. Heinemann, Eine vorplatonische Theorie der τέχνη, MusHelv 18 (1961)  
 K. Parlasca, Die Tyche von Antiochia und das sitzende Mädchen im Konservatorenpalast, JbZMusMainz 8, 1961, 84 ff.  
 E. Grassi, Theorie des Schönen in der Antike (1962)  
 J. D. Beazley, Attic Red-figure Vase-painters (1963) [ = ARV ]  
 K. Parlasca, Das pergamenische Taubenmosaik und der sogenannte Nestorbecher, Jdl 78, 1963, 256ff.  
 R. Tölle, Frühgriechische Reigentänze (1964)  
 J. M. Croisille, Les natures mortes campaniennes (1965)  
 P. Demargne, Die Geburt der griechischen Kunst (1965)  
 J. D. Beazley, Greek Sculpture and Painting (1966)  
 E. Kluwe, Die Tyrannis der Peisistratiden und der Niederschlag in der Kunst (Diss. Jena 1966)  
 G. Sörbom, Mimesis and Art (1966)  
 H. Berve, Die Tyrannis bei den Griechen I, II (1967)  
 Propyläen Kunstgeschichte I (1967)  
 G. Günther, Genreszenen in der griechischen bildenden Kunst (Diss. Wien 1968)  
 [ = Günther I (Text), II (Tafelteil) ]  
 J. N. Coldstream, Greek Geometric Pottery (1968)  
 D. G. Mitten, Master Bronzes from the Classical World (1968) [ = Mitten, Bronzes ]  
 E. Rhode, Griechische Terrakotten (1968) [ = Rhode, Terrakotten ]  
 W. Fuchs, Die Skulptur der Griechen (1969) [ = Fuchs ]  
 J. Charbonneaux, Das archaische Griechenland (1969) [ = Charbonneaux ]  
 C. Mossé, La tyrannie dans la Grèce antique (1969)  
 Ch. Zervos, La civilisation Hellénique I (1969)  
 K. Kübler, Die Nekropole des späten 8. bis frühen 6. Jahrhunderts, Kerameikos VI 2 (1970)  
 W. Jobst, Die Höhle im griechischen Theater des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (1970)  
 E. Buschor, Griechische Vasen (1971) [ = Buschor, Vasen ]  
 A. Fellmann, Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers (1972)  
 Schmid - Stählin, Griechische Literaturgeschichte 1, 1 in: HAW VII (1972)  
 T. Hölscher, Griechische Historienmalerei des 5. und 4. Jahrhunderts vor Christus (1973)

- L. Alscher, Symptome der Wandlung an Werken griechischer Freiplastik aus dem späten 5. Jh. v. u. Z., in: *Hellenische Poleis III* (1974) 1490 ff.
- H. Lauter, Zur gesellschaftlichen Stellung des bildenden Künstlers in der griechischen Klassik (1974)
- J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History and Terminology* (1974)
- J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases: The Archaic Period* (1975) [= Boardman, *Red Vases*]
- Lexikon der Kunst III* (1975)
- U. Knigge, Aison, der Meidiasmaler, *AM* 90, 1975, 138 ff.
- K. Gschwantler, Zeuxis und Parrhasios. Ein Beitrag zur antiken Künstlerbiographie (Diss. Graz 1975)
- A. Lesky, *Vom Eros der Hellenen* (1976)
- F. M. Snowden, Iconographical Evidence on the Black Populations in Greco-Roman Antiquity, in: L. Bugner (Hrsg.), *The Image of the Black in Western Art I. From the Pharaohs to the Fall of the Roman Empire* (Cambridge Mass. - London: Mesnil Foundation, 1976)
- E. Kluwe, Attische Adelsgeschlechter und ihre Rolle als Auftraggeber in der bildenden Kunst der spätarchaischen und frühklassischen Zeit, in: R. Müller (Hrsg.), *Der Mensch als Mass der Dinge* (1976)
- F. Kolb, Die Bau-, Religions- und Kulturpolitik der Peisistratiden, *Jdl* 92, 1977, 99 ff.
- H. Meyer, Zur neueren Deutung von Asarotos Oikos und Kapitolinischem Taubenmosaik, *AA* 1977, 104 ff.
- H. Protzmann, Realismus und Idealität in Spätklassik und Frühhellenismus, *Jdl* 92, 1977, 169 ff. [= Protzmann]
- A. D. Trendall - A. Cambitoglou, *The red-figured vases of Apulia* (1978)
- B. Fehr, *Bewegungsweisen und Verhaltensideale* (1979) [= Fehr, *Bewegungsweisen*]
- J. Boardman, *Athenian Black figure Vases* (1979<sup>2</sup>) [= Boardman, *Black Vases*]
- W. Helck, *Die Beziehungen Ägyptens und Vorderasiens zur Ägäis bis zum 7. Jh. v. Chr.* (1979)
- R. V. Nicholls, in: G. T. Martin, *The Tomb of Hetepka* (1979)
- J. Onans, *Art and Thought in the Hellenistic Age* (1979)
- A. E. Furtwängler, *Heraion von Samos: Grabungen im Südtemenos 1977 I*, *AM* 95, 1980, 149 ff.
- B. Gossel, *Makedonische Kammergräber* (1980)
- N. Himmelmann, *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst* (1980)
- J. Borchhardt, Zur Darstellung von Objekten in der Entfernung, in: *Tainia, Festschrift R. Hampe* (1980), 257 ff. [= Borchhardt]
- G. T. Martin, *The Sacred Animal Necropoli at North Saqqara* (1981)
- M. Hadas, *Hellenistische Kultur* (1981)
- H. Mielsch, Funde und Forschungen zur Wandmalerei des Prinzipats, in: *ANRW II* 12, 2 (1981), 198
- B. Simon, *Die Griechischen Vasen* (1981) [= Simon, *Vasen*]
- J. Boardman, *Kolonien und Handel der Griechen* (1981)
- C. J. Dywer, *Pompeian Domestic Sculpture* (1982)
- H. P. Laubscher, *Fischer und Landleute. Studien zur hellenistischen Genreplastik* (1982)
- D. Bayer, *Fischerbilder in der hellenistischen Plastik* (1983)
- N. Himmelmann, *Alexandria und der Realismus in der griechischen Kunst* (1983) [= Himmelmann, *Alexandria*]
- N. Bonacasa, Socialità e arte nel soggetto di genere ellenistico, in: N. Bonacasa (Hrsg.), *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani* (1983) 125 ff.
- E. Salviat, in: *Les Cyclades* (1983)
- I. Scheibler, *Griechische Töpferkunst* (1983)
- M. Andronikos, *Vergina. The Royal Tombs and the Ancient City* (1984).

- J. Charbonneaux, Das klassische Griechenland (1984<sup>2</sup>)
- B. Fehr, Die Tyrannentöter (1984)
- T. Hölscher, Die Geschlagenen und Ausgelieferten in der Kunst des Hellenismus, in: AntK 28 (1985) 120 ff.
- D. v. Bothmer, The Amasis Painter and his world (1985)
- S. Steingraber (Hrsg.), Etruskische Wandmalerei (1985)
- F. W. Hamdorf, Dionysos -Bacchus (1986) [= Hamdorf]
- J. J. Pollitt, Art in the Hellenistic Art (1986)
- F. Buranelli (Hrsg.), la tomba François di Vulci (1987)
- M. Donderer, Die antiken Pavimenttypen und ihre Benennungen, Jdl 102, 1987, 365 ff.
- W. Fuchs - J. Floren, Die griechische Plastik I (1987) [= Fuchs - Floren]
- L. Giuliani, Die seligen Krüppel, AA 1987, 695 ff.
- E. Gombrich, Die Entdeckung des Sichtbaren (1987)
- I. Peschel, Die Hetäre bei Symposion und Komos in der attisch-rotfigurigen Vasenmalerei des 6.-4. Jahrhunderts v. Chr., Europäische Hochschulschriften Bd. 13 (1987)  
[= Peschel, Komos und Symposion]
- E. Simon, Matronen und verwandte Gottheiten, 44. Beiheft BJB (1987) 167 ff.
- J. Charbonneaux, Das hellenistische Griechenland (1988<sup>2</sup>)
- RAC XIV (1988) 659 s. v. Hermaphroditos (Delcourt)
- H. v. Hesberg, Bildsyntax und Erzählweise in der hellenistischen Flächenkunst, Jdl 103, 1988, 309 ff.
- H.- G. Hollein, Bürgerwelt und Bildwelt der attischen Demokratie auf den rotfigurigen Vasen des 6.- 4. Jahrhunderts v. Chr., Europäische Hochschulschriften Bd. 17 (1988)
- P. G. Schaus, The Beginning of Greek Polychrome Painting, JHS 108, 1988, 107 ff.
- B. Hebert, Schriftquellen zur hellenistischen Kunst, Zeitschrift für die klassische Altertumswissenschaft Suppl. 4 (1989), 32 ff.
- A. Leibundgut, Retrospektive Tendenzen im 5. Jh. v. Chr. und ihre Aussage, in: G. Grimm (Hrsg.) 10. TrWPrMainz, 1989, 28 ff.
- E. G. Pemberton, The Beginning of Monumental Painting in Mainland Greece, in: Studia Pompeiana & Classica in Honor of W. F. Jashemski II (1989) 181 ff.
- S. Pfisterer-Haas, Darstellungen alter Frauen in der griechischen Kunst (1989)
- A. Rouveret, Histoire et imaginaire de la peinture ancienne. Ve siècle avant J. C. - Ier siècle apres J. C. (1989) [= Rouveret]
- A. H. Borbein, Tendenzen der Stilgeschichte der bildenden Kunst und politisch-sozialen Entwicklung zwischen Kleisthenes und Perikles, in: W. Schuller - W. Hoepfner - E. L. Schandner (Hrsg.), Demokratie und Architektur. Der hippodamische Städtebau und die Entstehung der Demokratie. Wohnen in der klassischen Polis II (1989)
- A. Pekridou-Gorecki, Mode im antiken Griechenland (1989)
- A. B. Spieß, Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit, Europäische Hochschulschriften Bd. 39 (1989) [= Spieß]
- P. Zanker, Die Trunkene Alte (1989) [= Zanker]
- Kunst der Schale - Kultur des Trinkens, Ausstellungskatalog München 1990
- H.-J. Gehrke, Geschichte des Hellenismus (1990)
- A. Raehs, Zur Ikonographie des Hermaphroditen (1990) [= Raehs]
- B. S. Ridgway, Hellenistic Sculpture (1990)
- A. Stewart, Greek Sculpture (1990)
- A. Leibundgut, Künstlerische Form und konservative Tendenzen nach Perikles, TrWPr 10 (1991)
- R. Smith, Hellenistic Sculpture (1991)
- H. Wrede, Matronen im Kult des Dionysos. Zur Hellenistischen Genreplastik, RM 98, 1991, 163ff. [= Wrede]
- F. Junius, The Literature of Classical Art (Hrsg. K. Aldrich - Ph. Fehl (1991)) [= Junius I, II]

- W. Marg, Homer und die Dichtung, in: J. Lactacz (Hrsg.), Homer. Die Dichtungen und ihre Deutung (1991)
- W. Schadewaldt, Der Schild des Achilleus, in: Lactacz (Hrsg.), Homer. Die Dichtungen und ihre Deutung (1991)
- F. M. Snowden, Before Color Prejudice (1991)
- B. Hintzen-Bohlen, Herrscherpräsentation im Hellenismus, in: Arbeiten zur Archäologie (1992)
- G. Simon, Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik (1992)
- R. Thomas, Griechische Bronzestatuetten (1992)
- N. Holzberg, Der Äsop-Roman (1992)
- A. Potrandolfo - A. Rouveret, Le tombe dipinte di Paestum (1992)
- N. Holzberg, Die antike Fabel (1993)
- S. G. Miller, The Tomb of Lyson and Kallikles (1993)
- J. Britten, The Grotesque and the Genre in Hellenistic Art (Diss. Manchester 1994)
- M. Henig, Classical Gems (1994)
- Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Museumskatalog (1994)
- L. Koch, Weibliche Sitzstatuen der Klassik und des Hellenismus und ihre Kaiserzeitliche Rezeption (1994) [ L. Koch, Sitzstatuen ]
- P. Moreno, Scultura ellenistica I, II (1994)
- I. Scheibler, Griechische Malerei in der Antike (1994) [ = Scheibler, GrM ]
- E. Schmidt, Katalog der antiken Terrakotten (1994)
- E. Walter - Karydi, Die Nobilitierung des Wohnhauses, Xenia 35, 1994, 34 ff.
- R. Biering, Die Odysseefresken vom Esquilin (1995)
- Chr. Habicht, Athen. Die Geschichte der Stadt in hellenistischer Zeit (1995) [ = Habicht ]
- A. H. Borbein, Die bildende Kunst Athens im 5. und 4. Jh. v. Chr., in: W. Eder (Hrsg.), Die athenische Demokratie im 4. Jh. v. Chr. (1995) 433 ff. [ = Borbein ]
- A. Demandt, Antike Staatsformen (1995) [ = Demandt ]
- S. B. Matheson, Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens (1995)
- J. Grabner, To geloion - Karikatur. Spottbilder von und über Griechen (Dipl. Wien, 1995)
- S. Manser, Schwarzafrikaner in der griechischen Kunst (Dipl. Wien, 1995)
- E. Simon, in: G. Brehm - H. Pfotenbauer, Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung (1995)
- R. Thomas, Die Dekorationssysteme der römischen Wandmalerei von augusteischer bis in trajanische Zeit (1995)
- N. J. Koch, De Picturae initiis (1996) [ = Koch I ]
- B. A. Sparkes, The Red and Black (1996) [ = Sparkes ]
- H. U. Cain, Dionysos „Die Locken lang, ein halbes Weib? . . .“, Sonderausstellung Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke München 10. Oktober bis 28. Februar 1998 (1997)
- D. Gaepler, Tonfiguren im Grab (1997)
- G. Vetters, Trompe l'oeil in der griechischen Malerei (Dipl. Wien, 1997)
- B. Andreae, Schönheit des Realismus (1998)
- R. Amedick, Die Gruppe der Schweinsbrüher, in: Hellenistische Gruppen. Gedenkschrift A. Linfert (1999)
- R. Krumreich, Das griechische Satyrspiel (1999)
- C. Kunze, Verkannte Götterfreude. Zu Deutung und Funktion hellenistischer Genreskulpturen, RM 106, 1999, 43 ff.
- J. Onians, Classical Art and the Cultures of Greece and Rome (1999)
- Cl. Orieux, Ancient Greek History (1999)
- T. Schirren - N. J. Koch, Fügung zur Einheit, Hermes 127 (1999) 263 ff.
- A. T. Croom, Roman Clothing and Fashion (2000)
- B. Hebert, Zwischen Stilen, Kulturen und Betrachtungsweisen, Historicum, Zeitschrift für Geschichte 65, 2000, 23 ff.
- N. J. Koch, Techne und Erfindung in der klassischen Malerei (2000) [ = Koch II ]



B. Andreae, Skulptur des Hellenismus (2001) [ = Andreae, Hellenismus ]  
 H. Mielsch, Römische Wandmalerei (2001)  
 J. Ascherl, Das Licht in der pompejanischen Wandmalerei I (2002)  
 P. C. Bol, Geschichte der griechischen Bildhauerkunst I (2002) [ = Bol I (Text), II (Tafelteil) ]  
 F. Coarelli, Pompeji (2002)  
 H. - K. und S. Lücke, Helden und Gottheiten der Antike (2002)  
 T. Mannack, Griechische Vasenmalerei (2002) [ = Mannack, Vasenmalerei ]  
 S. Moraw - E. Nölle, Die Geburt des Theaters, AntWelt 33, 2002, 4 ff  
 Tanagra - Mythe et Archéologie, Ausstellungskatalog Paris 2003 [ = Tanagra 2003 ]  
 E. Burn, Hellenistic Art (2004)  
 P. Zanker - B. C. Ewald (Hrsg.), Mit Mythen leben (2004)  
 St. Oehmke, Das Weib im Manne: Hermaphroditos in der antiken Kunst (2004)  
 M. Mikedaki, Pinakes und Thromata im antiken griechischen Theater (Diss. Wien 2005)  
 D. Mazzoleni - U. Pappalardo, Pompejanische Wandmalerei (2005)  
 CVA Kopenhagen III H, Taf. 74  
 Brit. Mus. Cat. Walters, Gems I 38  
 RE, LIMC, Kleiner Pauly (1979), DNP, Brockhaus, Mayers Taschenlexikon

### *Antike Literatur*

[Die Abkürzungen der Autorennamen sowie ihrer Werke folgen dem Kleinen Pauly. Die Reihenfolge ist die der zitierten Stellen im Text.]

Plin. nat. verschiedene Stellen

Hom. Il. 18, 480

Archil. frg. 48, 81, 83, 89, 103

Semon. frg. 11D

Stesichoros überliefert bei Aristot. rhet. 2, 20

Hdt. verschiedene Stellen

Xen. mem. 3, 10, 1

Anth. Pal. verschiedene Stellen

Plut. mor. 436; Plut. quaest. sympos. 2, 10 ; 7, 7-8; Plut. de glor. At. 346A

Cic. Verr. 2, 4, 3, 5; Cic. de or. 3, 7, 26

Symm. epist. 1, 23

Poll. 4, 100 ; 5, 96

Athen. verschiedene Stellen

Aristoph. Vesp. 1216 ; 1368; Aristoph. Thesm. 1172

Plat. symp. 176e ; 212c; Plat. Tht. 173D; Plat. symp. 189d - 192d

Xen. symp. 2, 1

Lukian. saturn. 4; Lukian. hist. conscr. 28; Lukian. Dial. Meretr. 5, 3

Cl. Ael. var. hist. 7, 2 ; 8, 1

Diog. Laert. 7, 1, 13

Plaut. Aul. 3, 1, 233; 245 ; 3, 2, 302; Plaut. Poen. 5, 4, 101; Plaut. Epid. 5, 1, 19

Liv. 39, 6

Martial. 14, 62

Gell. 11, 2, 7

Aug. civ. 2, 21

Petron. Satyr. 83; 88

Demetr. de elocut. 76

Hor. sat. 2, 7, 95; Hor. c. 1, 4, 6-7 ; 4, 7, 5-6

Arist. Poet. 4, 1449a 18

Vitr. 7, 11; 6, 7, 4

Ov. met. 8, 136 ; 9, 735 ; 4, 461

Philostr. 1, 31, 1; Philostr. Vit. Soph. 1, 8

Theophr. char. 16, 10

Suda s. v. ΦΑΒΩΠΙΝΟΣ

Diod. 4, 6, 5

Quint. inst. 1, 10, 21

Serv. Aen. 1, 720

### *Kunstgeschichte*

- J. v. Sandrart, Teutsche Akademie der edlen Bau- und Malereikünste (1675 - 79)  
 A. Quatremère de Quincy, Considérations sur les arts du dessin en France (1791)  
 K. Schnaase, Niederländische Briefe (1834) [ = Schnaase ]  
 F. Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei (1837) II [ = Kugler I ]  
 G. F. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris (1839)  
 F. Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte (1842) [ = Kugler II ]  
 A. Stern - A. Oppermann, Das Leben der Maler (1864)  
 G. Kahn, François Boucher (1887)  
 Sterling - Maxwell, Annals of the Art of Spain IV, 1891  
 J. Burkhardt, Über die niederländische Genremalerei 14, Gesamtausgabe (1933)  
 L. Brieger, Das Genrebild (1922)  
 E. Dacier, La gravure de genre et des Mœurs (1925)  
 R. Hamann, Geschichte der Kunst (1935)  
 S. Sitwell, Narrative Pictures: A Survey of English Genre and its Painters (1937)  
 H. Graber, Edgar Degas (1940)  
 D. Mahon, Studies in Seicento Art and Theory (1947)  
 M. J. Friedländer, Landscape, Portrait, Till-life: Their Origin and Development (1949)  
 H. Machowsky, Die Bildwerke Gottfried Schadows (1951)  
 Enc. Univ. Arte IV (1958) s. v. ellenistico coll. 680, 704 - 705, 721(Adriani)  
 D. Diderot, Essais sur la peinture (1795), in : Œuvres esthétiques, Ed. P. Vernière (1959)  
 N. Poussin. Actes du colloque Poussin (1960)  
 D. Mahon, Poussin's Development: Questions of Method, The Burlington Magazine 102, 1960  
 D. Mahon, Poussiniana. Afterthoughts arising from the exhibition 1962 (= Sonderheft der Gazette des Beaux Arts 1962)  
 J. S. Boggs, Edgar Degas and Naples, The Burlington Magazine 105, Juni 1963, 273 ff.  
 H. Lützel, Führer zur Kunst (1963)  
 P. A. Lemoisne, Degas et son Œuvre I (1964)  
 K. Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie (1965)  
 J. Rewald, Die Geschichte des Impressionismus (1965) [ = Rewald ]  
 J. Bialostocki, Das Modusproblem in den Bildenden Künsten. Zu Vorgeschichte und zum Nachlesen des „Modusbriefes“ von Nicolas Poussin, in: (ders.), Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft (1966)  
 J. Bialostocki, Puer sufflans ignes, in: Arte in Europa: Scritti die storia dell'arte in onore di Eduardo Arslan (1966)  
 A. Blunt, The Painting of Nicolas Poussin. A critical Catalogue (1966)  
 D. Reno, Taste Marks Sculptor of Florida Annual, in: Miami Herald 30. 10. 1966  
 A. Blint, N. Poussin (1967)  
 S. Pressouyre, Les Trois Grâces Borghèse du Musée du Louvre: Un groupe antique restauré par Nicolas Cordier en 1609, in: Gazette des Beaux-Arts 71, 1968, 147 ff.  
 N. Poussin, Correspondance (Ch. Jouanny, Archives de l'art Français 1911, neu herausgegeben 1968, Bd. 5)  
 Th. Reff, More Unpublished Letters of Degas, The Art Bulletin, LI, 3 (1969) 281 f.  
 W. Hogarth, Analysis of Beauty (1969)  
 G. Ulrich, Schätze deutscher Kunst (1972)  
 J. Adhémar - F. Cachin, Degas. Radierungen, Lithographien, Monotypien (1973)  
 A. Blunt, Art and architecture in France 1500-1700 (1973<sup>2</sup>)  
 G. Pochat, Figur und Landschaft (1973)  
 A. Pigler, Barockthemen (1974<sup>2</sup>)  
 W. Stechow - C. Comer, Allen Memorial Art Museum Bulletin, 33/2, (1975/76) 89 ff.  
 Ausstellungskatalog, Stuttgart 1976, Gottfried Schick zum 200. Geburtstag

Th. Reff, The Notebooks of Edgar Degas. A Catalogue of the Thirty-Eight Notebooks in the Bibliothèque National and other Collections (1976) [ = Reff, Notebook ]

H. Langdon, Everydaylife painting (1979)

Stilleben in Europa, Ausstellungskatalog Münster 1979

D. Öhler, Pariser Bilder I (1830 - 1848). Antibourgeoise Ästhetik bei Baudelaire, Daumier und Heine (1979)

Ch. Baudelaire, De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques. Méthode de critique. De l'idée moderne du progrès appliquée aux beaux-arts. Œuvres complètes, Edition Robert Laffont, S. A. (1980) [ = Baudelaire ]

F. Marias, A. Bustamante, Las ideas artísticas de El Greco (1981)

Ch. Sterling, Still Life Painting from Antiquity to the 20th Century (1981<sup>2</sup>)

L. Lambourne, Victorian Genre Painting (1982)

Fr. Haskell - N. Penny, Taste und the Antique. The lure of Classical Sculpture 1500 - 1900 (1982)

G. Adriani, Degas. Pastelle, Ölskizzen, Zeichnungen, Ausstellungskatalog Tübingen 1984

S. Hunter - D. Hawthorne, George Segal (1984)

M. Bush, Sculptures by Duane Hanson (1985)

H. F. Schweers, Genrebilder in deutschen Museen (1986)

Ausstellungskatalog Francois Boucher, Metropolitan Museum of Art, New York 1986

G. Brunel, Boucher (1986)

M. Milman, Das Trompe l'œil (1986)

D. Sutton, Edgar Degas: Leben und Werk (1986)

A. Blankert, in : H. Bock - Th. W. Gaethgens (Hrsg.), Holländische Genremalerei im 17. Jh., Symposium Berlin 1984 (1987)

J. G. Schadow, Kunstwerke und Kunstansichten (1987/88)

H. Schober, Das Bild als Schein der Wirklichkeit (1988)

Picassos Klassizismus (Hrsg. U. Weisner), Ausstellungskatalog Bielefeld 1988

D. Teuber - G. Segal, Wege zur Körperüberformung (1989)

Lexikon der Kunst Bd. 2 (1989)

Ausstellungskatalog El Greco Edinburgh (1989)

M. H. Bush - Th. Buchsteiner, Duane Hanson. Skulpturen (1990) [ = Hanson 1990 ]

U. Kreuzlin, Johann Gottfried Schadow (1990)

J. Burkhardt, Ästhetik der bildenden Kunst (Hrsg. I. Siebert, 1992)

C.-P. Warncke - I. F. Walther, Pablo Picasso 1881-1973 (1993) [ = Picasso 1993 I ]

St. Germer, L'ombre du peintre: Poussin vu par ses biographes, in: Les „Vies" d'artiste. Actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 1er et 2 octobre 1993

Ausstellungskatalog N. Poussin 1594-1665 (1994)

Ausstellungskatalog Düsseldorf 1994/1995, Johann Gottfried Schadow und die Kunst seiner Zeit

H. Langdon, in: Dictionary of Art 12 (1996)

H. J. Raupp, in: ders. (Hrsg.), Genre, Niederländische Malerei des 17. Jhs. SÖR Rusche - Sammlung II (1996)

F. Marias, El Greco. Biografia de un pintor extravagante (1997) [ = Marias, El Greco ]

M. Constantoudaki - Kitomilides, Cretan Painting During the XV. and XVI. Centuries, The long Path Towards Domenikos Theotokopoulos and His Early Production, in: Ausstellungskatalog El Greco, Identity and Transformation, Madrid - Rom - Athen 1999 - 2000, Kat. Nr. 14 (1999)

El Greco in Italy and Italian Art. Proceedings of the International Symposion Rethymno, Crete, 22 - 24 September 1995 (1999) [ = El Greco, 1999 ]

K. Richter, Die Herkunft des Schönen, Grundzüge der evolutionären Ästhetik (1999)

D'Après l'antique. Ausstellungskatalog Paris (2000)

Th. Buchsteiner - O. Letze, Duane Hanson. More than Reality (2001) [ = Hanson 2001 ]  
Ausstellungskatalog KHM, El Greco (2001) [ = KHM, El Greco 2001 ]  
C. Grimm, Stilleben (2001)  
A. Laing, The Drawings of François Boucher (2003)  
Picasso and Greek. Katalogbuch Andros 2004 [ = Picasso 2004 ]  
G. Adriani, Edgar Degas (2004) [ = Adriani, Degas ]  
Peter Paul Rubens 1577-1640. Die Meisterwerke, Ausstellungskatalog Wien 2004  
G. Irmischer, Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit  
(1400-1900)  
J. Giltaij, Maler des Alltags - Anmerkungen zur Ausstellung, in: Der Zauber des Alltäglichen,  
Ausstellungskatalog Rotterdam 2005  
Thieme - Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler (Hrsg. H. Vollmer) Bd 34

*Literaturgeschichte, Philosophie und Medizin*

Pschyrembel, Medizinisches Wörterbuch (1994<sup>257</sup>)  
E. Friedell, Kultugeschichte Griechenlands (1996)  
G. Schulz, Romantik. Geschichte und Begriff (1996)  
A. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung (Frankfurt 1996)  
B. Russell, Philosophie des Abendlandes (2001)

## *Lebenslauf*

Name: Klaus Michael Nedelko  
Anschrift: Hauptstrasse 23  
A - 3451 Michelhausen  
Geburtsdatum und -ort: 9. November 1972 in Klosterneuburg (Österreich).  
Status: Ledig.

Schul Ausbildung: Nach zahlreichen längeren Auslandsaufenthalten (vor allem in Deutschland, Besuch der dortigen Grundschulen) von 1979 an in der Schweiz.

1980 - 1984: Primarschule in Kleindöttingen (CH).  
1984 - 1988: Sekundarschule in Kleindöttingen.  
1988 - 1989: Berufsvorbereitendes Schuljahr für klinisch-medizinische Berufe (BVK) in Aarau an der Aare (CH).  
1989 - 1992: Berufsausbildung zum Chemielaboranten in Muttens/Basel bei der Firma Sandoz (heute Novartis). Abschluss der Lehre und zweimonatiger Sprachaufenthalt in San Francisco (USA).

1992 - 1996: Wunsch nach intensiverer Weiterbildung und Eintritt in die AKAD (Akademikergesellschaft für Erwachsenenfortbildung) in Zürich. Maturitätsprüfungen vom 20. Februar bis 13. März 1996 in Bern; Verleihung der Eidgenössischen Maturität am 6. März in Bern.  
Weiterer Sprachaufenthalt in den USA.

Ende 1996: Übersiedelung nach Österreich.  
1996 - 1998: Beginn des Studiums der Klassischen Philologie an der Universität Wien.  
Seit 1998: Studium der Alten Geschichte und Altertumskunde im Hauptfach und Klassischen Archäologie im Nebenfach.  
2000/2001: Militärdienst.  
2003/04: Wechsel vom Nebenfach zum Hauptfach Klassische Archäologie.

Sprachkenntnisse: Englisch und Französisch in Wort in Schrift; Italienisch und Spanisch in passiver Beherrschung; ebenso Altgriechisch und Latein.

Grabungserfahrung: Dreiwöchige Lehrgrabung bei Dr. Kandler in Carnuntum-Petronell (2000); dreimonatige Grabung beim BDA in Freundorf unter Mag. Ch. Blesl (Angestellt beim Archäologie Service Krems, 2004); Lehrgrabung der Ur- und Frühgeschichte bei Prof. Dr. E. Szameit in Gars / Kamp 2005.

Sonstige Fähigkeiten: Laboranalytik bzw. -synthetik; PC-Kenntnisse als Anwender.  
Besonderheit: Schweizer Aufenthaltsgenehmigung der Kategorie C (Niederlassungsberechtigung).